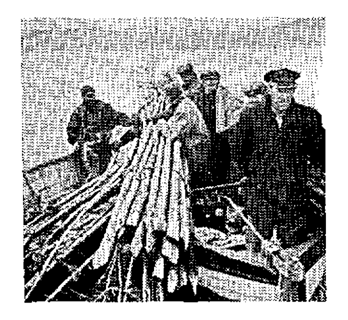
CAHIERS
DU CINÉMA



144 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • JUIN 1963 ★ 144

NOTRE COUVERTURE



POUR LA SUITE DU MONDE, film canadien de Pierre Perrault et Michel Brault. (*Office National du Film.*)

Ne manquez pas de prendre page 41

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

JUIN 1963 TOME XXIV. — No 144

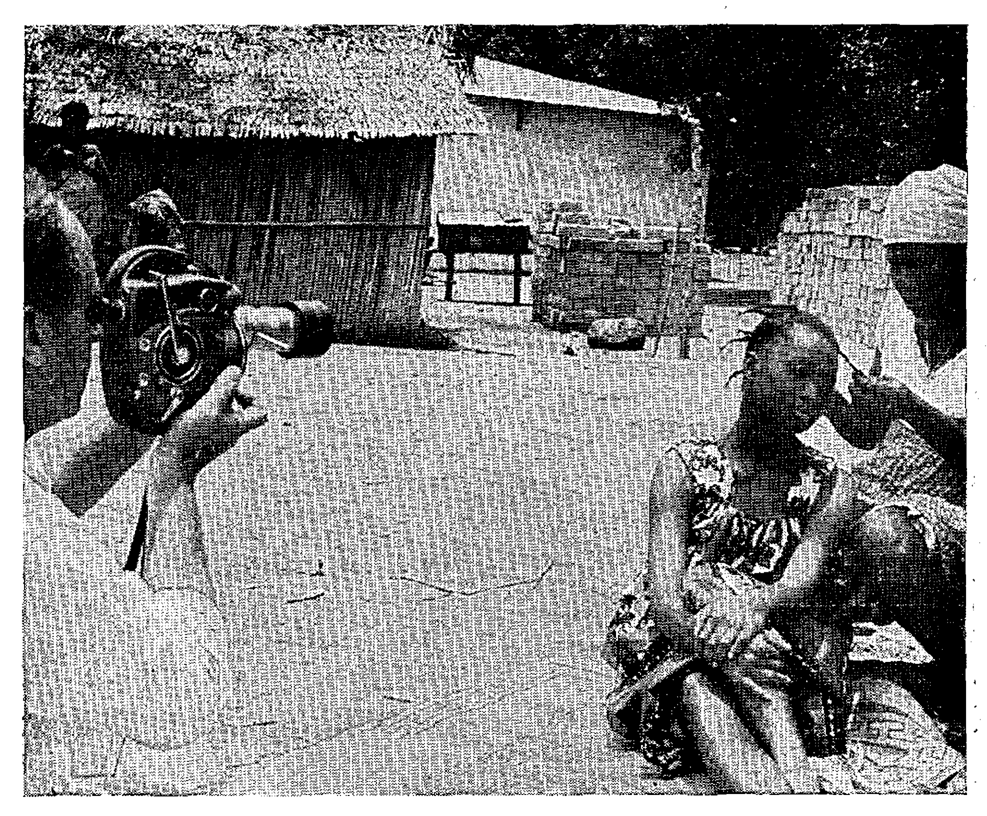
SOMMAIRE

●

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



Jean Rouch, filmant une scène de *Rose et Landry.*

ENTRETIEN AVEC JEAN ROUCH

par Eric Rohmer et Louis Marcorelles

L'un de nos confrères s'est fait l'écho de la controverse amicale, mais ferme, qui opposa, à l'issue d'une projection de La Punition, *au ciné-club de l'Unesco, Roberto Rossellini à Jean Rouch. Nous étions présents, et l'idée nous vint de les convier l'un et l'autre à s'expliquer plus amplement sur la question du « cinéma-vérité ». Les circonstances ne nous ont pas permis de les réunir autour de notre magnétophone, et c'est tour à tour, qu'ils exposeront leur point de vue, en parfaite sérénité, loin de tout souci de stratégie oratoire. Que nos lecteurs ainsi que Jean Rouch veuillent bien nous excuser d'avoir, contrairement à l'usage, donné la parole en premier à la défense.*

●

— *La Punition* a été tournée il y a deux ans et demi, en octobre 1960. Nous montions alors *Chronique d'un été,* et nous étions débordés par les rushes. Nous nous trouvions

devant quelque chose comme vingt heures de rushes qui nous semblaient tous passionnants et dans lesquels il allait falloir couper. (C'est *ça le problème actuel* : être devant une matière filmée qui est passionnante et qu'il faut réduire pour pouvoir la projeter. Donc il faut couper, mutiler, faire une série de trafics dont on ne connaît pas bien la règle, en ce moment.) Nous *nous* sommes dit : nous allons essayer de réaliser un film en un jour ; dans ce cas, nous ne pourrons pas tourner beaucoup plus que trois ou quatre heures, et donc nous n'aurons plus ce matériel énorme.

Je découvrais, d'autre part, que *l'inconvénient de Chronique* venait de cette multiplication des personnages que l'on ne suivait pas. J'ai conservé un souvenir assez ébloui d'une journée que nous avions passée avec l'ouvrier de chez Renault, Angelo.

Nous l'avions pris à la sortie de l'usine, nous l'avions accompagné chez lui, au Petit-Clamart, nous l'avions vu dans sa maison, nous l'avions raccompagné le lendemain matin, à l'aube, de sa maison à l'usine. A mon avis, cela faisait un film. Or, dans le montage actuel, il en reste trois minutes.

Composition en trois parties

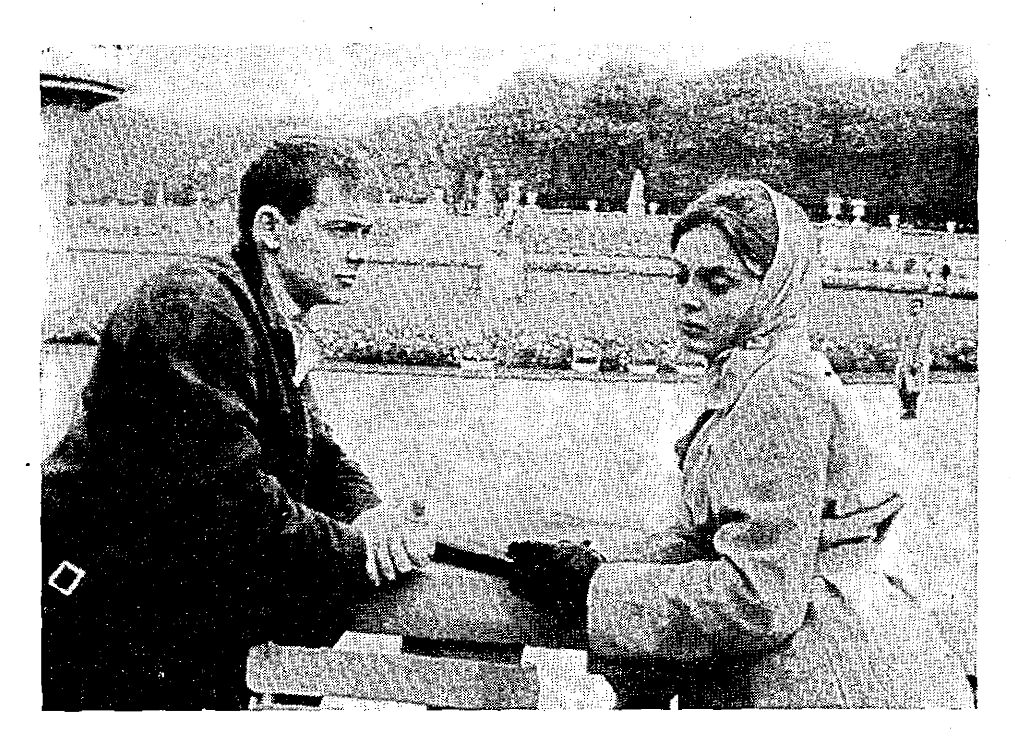
Je pensais qu'il était intéressant de *suivre l'évolution* d'un personnage dans le temps. L'idée du tournage était simple. Lorsque j'étais jeune, il m'est arrivé une aventure qui, paraît-il, est aujourd'hui absolument invraisemblable — mais, de mon temps, sans doute, les lycées étaient moins moraux que maintenant : on m'a fichu à la porte de Saint-Louis pour une journée. Je n'ai pas osé rentrer chez moi avant le soir, et ce fut là une des rares journées de disponibilité et de liberté complète que j'aie pu avoir dans ma vie — les autres se *situant* pendant la guerre, qui est une liberté tout à fait particulière, ou à l'occasion d'une panne d'avion, dans une ville lointaine et qui vous est totalement inconnue. Une des héroïnes de *Chronique,* Nadine, venait justement d'entrer en philo, et je décidai de construire le film autour d'elle.

Voilà quel était le point de départ. Ce scénario a été élaboré rapidement. Je suis revenu à une construction un peu classique et un peu ridicule, comme une dissertation de philo : *trois* parties, chacune étant représentée par un personnage. Ce qui m'avait frappé dans *Chronique,* c'était également ce qui se passait à de certains moments devant la caméra, où des gens qui ne se connaissaient pas, ou qui ne connaissaient pas certains aspects d'eux-mêmes, se découvraient tout à coup.

Je me suis dit alors qu'il serait intéressant de faire rencontrer à Nadine, pendant cette journée, des personnages qu'elle n'avait jamais vus ; ainsi, elle et eux apprendraient à se découvrir complètement ou partiellement devant la caméra. Cette idée a donné naissance à un scénario qui, au départ, était extrêmement vague : il tenait en une page *dactylographiée.* J'ai envoyé cette page, d'une part, à Landry — il était alors en première au lycée de Villeneuve-sur-Lot — d'autre part, à l'un de mes amis, ingénieur électronicien. Brault contacta Jean-Claude Darnal. Tous trois acceptèrent.

Sans autre préparation, un matin, nous sommes partis, en équipe extrêmement minime, avec l'idée de faire le film. C'était un samedi, et nous nous étions donné le dimanche comme roue de secours. L'idée un peu absurde du départ *était de l'achever en un jour,* sans avoir d'ailleurs de notion sur sa longueur : ce pouvait être aussi bien un court métrage qu'un long, ça n'avait pour moi aucune importance

Nous avons tourné dans l'ordre des séquences. D'abord Nadine entrant dans son lycée — où elle a failli se faire enfermer, la concierge ne voulant pas la laisser ressortir. Puis le Luxembourg. Le procédé de tournage était très simple. Nadine portait un cartable dans lequel on avait caché le Nagra — le magnétophone. *Elle avait un micro-cravate, et un fil,* muni d'une prise, dépassait du cartable. Les personnages qu'elle devait rencontrer *étaient* munis à l'avance de leurs micros-cravates : au moment de la rencontre, on coupait après les premiers mots, et l'on branchait le deuxième micro-cravate.



La Punition, première partie : Jean-Claude et Nadine.

L'avantage de la fatigue

Il faisait horriblement froid. Les gens étaient gelés, glacés. Moi, personnellement, j'aimais bien ça : ça donnait un aspect irréel à la chose ; le dialogue s'en ressentait, mais ce côté un peu... faux ne me déplaisait pas. Peut-être Darnal avait-il un peu trop d'aisance, mais ce n'était pas désagréable non plus. Nous tournions par bouts de dix minutes, laissant les gens agir ; puis, de temps en temps, quand on changeait les bobines, je donnais quelques vagues indications pour dire ce qu'il fallait faire ou pour orienter dans un sens ou dans l'autre. C'est au moment du changement de bobine, également, qu'on décidait de se lever, de partir, de faire le tour du bassin, d'aller se promener ailleurs.

Nous n'avons pu terminer le soir : il a fallu recommencer. Le lendemain, dimanche, nous avons tourné deux scènes : l'après-midi, celle du Jardin des Plantes, et, le soir, une qui n'est plus dans le film. L'Africain Landry donnait rendez-vous à Nadine aux Champs-Elysées, et tous deux tiraient la morale et la conclusion de cette journée. Nous n'avons pas monté cette scène, parce que le dialogue était, à ce moment-là, vraiment mauvais. Nadine et Landry allaient dans un bistrot et échangeaient des paroles définitives sur la stupidité du monde. Puis, Nadine rentrait chez elle. Ses parents lui disaient : « *Tu es en retard, qu'est-ce que tu as fait aujourd'hui ?* », et elle répondait : « *Moi, aujourd'hui, je n'ai rien fait.* » C'était la fin du film. C'était un peu téléguidé, un peu facile, et c'est la raison pour laquelle on l'a supprimée.

Je me suis aperçu, au tournage, d'une chose très importante : l'intérêt que présentait, pour le film, la fatigue des acteurs et des techniciens. Ce que je préfère, dans *La Punition*, c'est ce qui a été tourné le plus tard possible, la scène avec l'ingénieur, au moment où nous étions tous crevés. A ce moment-là, la désinvolture de Brault — qui souvent est

gratuite, se promenant avec la caméra pour faire des choses qui n'ont rien à voir avec le sujet — était calmée, parce qu'il était trop fatigué pour marcher. Nadine était complètement claquée, donc elle n'avait pas de réflexes. Il y avait beaucoup de « euh, euh », effectivement, mais enfin elle n'avait pas tendance à partir pour des aventures extravagantes. A mon avis, le film gagnait énormément en qualité, à ce moment-là : je crois que c'est ce que nous avons tourné de plus intéressant. Si nous avions pu filmer le soir même du premier jour la séquence entre Nadine et Landry, sur les Champs-Elysées, à l'état limite, vraiment, de la fatigue, je crois que ç'aurait été formidable. Malheureusement, Landry n'est arrivé à Paris que le lendemain matin.

Le dimanche soir, donc, nous nous sommes retrouvés avec six heures de projection Comme il n'existait aucune liaison entre le magnétophone et la caméra, nous avons perdu un temps assez long à resynchroniser les scènes. Au bout de trois mois, j'ai projeté ces six heures à Pierre Braunberger qui s'est déclaré intéressé, et nous avons commencé le montage. J'ai tourné alors un certain nombre de plans de raccord, dont une partie de la scène au Jardin des Plantes, mauvaise au point de vue technique, et qu'il a fallu reprendre. Et j'ai refait la fin : Brault étant reparti pour le Canada, j'ai filmé moi-même les abordages sur les Champs-Elysées, simplement, la caméra à la main, sans viser.

Le thème de la Rencontre

— *Quelle est, dans* La Punition, *la part de la fiction et celle de la réalité ?*

— Je ne veux pas faire d'analyse psychologique extrêmement précise sur la façon dont les gens se comportent en tournant une histoire de ce genre. Sont-ils eux-mêmes, ou jouent-ils un autre personnage ? Nous n'avons pas actuellement les bases suffisantes pour le savoir. Mais je crois qu'ils sont conscients et qu'ils ont été, dans cette histoire, *quelqu'un d'autre* qu'eux-mêmes, et vis-à-vis duquel ils ont un énorme recul.

La réaction de Nadine au ciné-club de l'Unesco (où elle a dit avoir « raté » son personnage) est une réaction assez normale; car la critique, à la suite de la projection du film à la Télévision, a été, à de rares exceptions près, impitoyable pour elle, en considérant que ce qu'elle disait — que son personnage même — n'avait aucun intérêt. C'était donc là une réaction de défense : elle jouait un personnage qui n'était pas le sien, elle improvisait sur un thème qui n'était pas le sien; donc, elle ne se sentait pas *concernée* par le film.

C'est là un problème captivant, mais dont je ne connais pas la réponse. J'ai fait plusieurs expériences de ce genre. Il se passe tout à coup un phénomène étrange : des gens, peut-être parce qu'il y a la caméra — Fulchignoni expliquerait cela par la fascination de la caméra et du micro, par la fascination du travail que l'on fait — *créent* quelque chose d'autre et le créent spontanément. Ce qui me fascine dans ce cinéma-là, c'est de voir *la facilité* avec laquelle des êtres arrivent à vraiment créer quelque chose d'autre, à *être* quelque chose d'autre que ce qu'ils sont, en bien ou en mal. Et je voudrais aller beaucoup plus loin dans ce domaine.

— *Vous avez présenté votre film comme une sorte de commedia dell'arte.*

— Oui, mais à tort. Mon film n'a rien à voir avec la commedia dell'arte proprement dite, qui, m'a dit Rossellini, comporte un *certain nombre de thèmes donnés* : et la Rencontre a été éliminée, comme n'étant pas un thème possible pour une improvisation La raison est simple : et si les gens qu'on fait se rencontrer n'ont rien à se dire ? Ils se disent : « Au revoir, je n'ai rien à vous dire », et le film est terminé. C'est à partir du moment où on les pousse qu'on entre dans un autre domaine : ils sont forcés de rester ensemble, puisqu'il y a un film qui se fait. Alors là, que se passe-t-il dans le domaine de l'inconscient ? Je n'en sais rien.

Le thème de la Rencontre est, pour moi, essentiel. Il a marqué toute ma génération :



La Punition, première partie : Nadine.

c'est l'influence du surréalisme. André Breton, qui a vu *La Punition* à la TV, y a retrouvé, m'a-t-on rapporté, un peu du ton de « Nadja ». Et cela m'a fait grand plaisir. Mais les gens de la génération actuelle n'ont pas du tout cette réaction-là. La rencontre d'un personnage inconnu n'est pas pour eux un élément d'étrangeté. A quoi cela est-il dû ? J'ai fait un test parmi un certain nombre de téléspectateurs assez jeunes. Ils ont eu tous une réaction semblable. La génération actuelle n'est pas intéressée par un inconnu. Je crois que, si l'ingénieur est aussi bon, c'est que lui, justement, *rencontre* quelqu'un, même si c'est un petit monstre odieux qui se moque de lui.

J'aime beaucoup, dans ce film, le banal, la banalité des dialogues. Car c'est comme ça qu'on parle dans la vie. Une chose qui me pousserait à continuer, c'est d'essayer de mieux utiliser ce procédé pour fabriquer de la fiction.

Si on prend n'importe quel film, qu'il soit dialogué par Jeanson ou Prévert, les dialogues sont entièrement faux : les gens ne bafouillent jamais, ne se trompent pas, ont des répliques cinglantes, etc. C'est un travail artistique de reconstitution que j'admets parfaitement; mais, dans la vie, ça n'existe jamais. Apollinaire, comme le rappelait Sadoul, composait certains de ses poèmes en recueillant des conversations banales dans des bistrots, et en les transcrivant tout simplement. Est-ce qu'on peut fabriquer de la fiction avec des éléments de réalité? C'est la question que je pose. Je n'en sais rien.

— Pourquoi ce commentaire, fait de citations de Breton, Rimbaud, Sade, etc. ?

— C'était pour moi plus un accompagnement musical que de véritables citations. J'ai mis ces phrases pour donner au film une cohésion que je croyais lui manquer. C'est sans doute une erreur : il aurait mieux valu le laisser absolument nu. C'est peut-être

bête ce que je vais dire, mais, quand j'étais en classe de philo, ces phrases étaient pour moi des phrases-clés. Donc, inconsciemment, je les mettais dans la tête de Nadine, qui cite ses classiques.

Les problèmes du montage

— *Dans* La Pyramide humaine, *l'intégration de la littérature à l'action se fait plus aisément.*

— Je suis très sensible à ce reproche, parce que j'y ai beaucoup réfléchi, et ce fut mon erreur de vouloir faire un vrai film et de ne pas laisser à la chose son caractère expérimental.

Pour moi, *La Punition* est avant tout une expérience très passionnante. Que le film soit raté ou réussi, c'est un détail, ce n'est pas l'important : l'important, c'est qu'on sache qu'on peut fabriquer désormais de la fiction à partir de la réalité. Seulement, on ne connaît pas les règles, et, là-dedans, j'étais un peu l'apprenti sorcier.

Par exemple, quand on a monté le film, on l'a truqué. Ce que je dis s'applique également au *Joli Mai* de Chris Marker et à tous les films de ce genre, ceux de Ruspoli, peut-être même ceux de Reichenbach ou de Leacock. Le principe est le suivant : on laisse tourner une caméra, et on laisse les gens se débrouiller. On arrive, par ce procédé, à obtenir une conversation de dix minutes qui est passionnante, si on en suit tous les méandres, c'est-à-dire si on entre dans la banalité, si tout d'un coup on en sort : quelqu'un lance une réplique qui ne porte pas, quelqu'un hésite, etc. Nous en avons eu l'exemple dans *La Punition*. Aux rushes, ce qui était le plus intéressant, c'était le Luxembourg — Nadine et Jean-Claude Darnal — et le plus vraiment moche, le plus embêtant, Nadine et l'ingénieur qui, aux rushes, étaient imbuvables. Imbuvables parce qu'il y avait entre eux deux des atomes qui, vraiment, n'étaient pas crochus. Ils se sont lancé des piques dès le début, et, au bout de quelques instants, ils s'arrêtaient, en disant : « Mais on ne tourne plus, ce n'est pas la peine de continuer, c'est ridicule ! » Donc ils jugeaient eux-mêmes ce qu'ils faisaient. Or ce qui est très curieux, c'est que, le montage terminé, Jean-Claude Darnal, à mon avis, est devenu bien moins bon que ce qu'il était aux rushes, et l'ingénieur, au contraire, est devenu bien meilleur.

Alors, moi, je me pose des problèmes qui sont les problèmes de ce diable de montage. Qu'est-ce que nous faisons au montage ? Nous prenons des éléments de la réalité que nous découpons suivant des règles qui sont, pour le moment, entièrement fantaisistes, qui consistent à considérer que ces éléments sont trop longs, on ne sait pourquoi. Par exemple, sur un thème donné, on a une heure et demie, puis on décide de la réduire à un quart d'heure ou à cinq minutes — pourquoi ? — et on coupe dedans. On coupe en essayant de rendre cohérente une conversation et ça tient un petit peu du collage ou de la lettre anonyme — on prend des morceaux de phrase dans les journaux, et on les met bout à bout — car, en fait, c'est là que réside le trucage. Est-ce à ce moment-là que la fiction se crée ? Je n'en sais rien. En tout cas, c'est, je crois, le moment essentiel. Nous en avons beaucoup parlé à Lyon. Le passage du *Joli Mai* sur le Dahoméen durait, à l'origine, une heure et demie, je crois. Il en reste dix minutes. Peut-être que cette heure et demie était quelque chose d'absolument formidable ; peut-être, au contraire, effectivement, ce sont les dix minutes essentielles qui ont été choisies.

Les deux pôles du « cinéma-vérité »

— *Vous pensez donc que le montage...*

— Je ne pense rien. Je me pose des questions. Qu'est-ce qui se passe à ce moment-là ? Est-ce là, comme disait Rossellini, que se fait la création ? Certainement, car c'est le travail



La Punition, seconde partie : Landry et Nadine.

le plus dur. C'est un travail de montage où, finalement, on fait un choix entre des éléments pour essayer d'exprimer quelque chóse qui, à votre avis, qui, à mon avis, est l'expression de la réalité, mais qui est en fait extrêmement subjectif. Or là, très souvent, c'est du massacre. Moi, je le sais très bien. Si on veut une comparaison technique, c'est comme quand on essaie d'aménager un fleuve. Quand un fleuve n'est pas navigable, parce qu'il y a un haut fond ou des rapides, on construit un barrage. Du coup, on remet en question tout ce qui est en amont, le cours du fleuve est bouleversé. Eh bien, quand on coupe dans une matière de ce genre, le coup de ciseaux fiche en l'air tout ce qu'il y avait avant, tout ce qu'il y avait après. Il faut donc repenser le film entièrement. C'est la raison pour laquelle les montages sont si difficiles et si longs. Je me pose donc la question suivante : est-ce que la solution ne serait pas d'aller vers ce genre de film sans recours au montage, c'est-à-dire de jouer le jeu du « direct » de la TV?

J'ai eu cette impression, l'autre jour, en voyant *Le Joli Mai*, et je me demande si, au fond (j'ai eu exactement la même réaction dans *Chronique d'un été*), la solution n'est pas de faire des « séries » pour la TV, des films d'une heure dans lesquels on voit un seul personnage, et on le voit complètement.

Mais je penche aussi pour la solution inverse : un montage beaucoup plus précis, beaucoup plus net. J'ai eu l'expérience, dans *La Punition*, que l'élément monté est le meilleur, à mon avis du moins : c'est la séquence de l'ingénieur. Là, un véritable montage a pu être fait, en raison même de la fatigue des cinéastes et des acteurs. Lorsque Brault — qui adore les mouvements de caméra — se met à bouger, c'est immontable : on ne peut pas couper. A partir du moment où il est crevé, fatigué, forcé de s'asseoir, à ce moment-là, ça devient montable. Donc, la virtuosité à la prise de vues est contraire au

montage et vice-versa. Même chose pour le film de Chris Marker et de Lhomme. La virtuosité de Lhomme, qui est considérable, empêche le montage : quand vous panoramiquez sur les mains de quelqu'un, il faut descendre et remonter, ça dure le temps que ça dure, vous ne pouvez pas couper dedans.

Le cinéma dit « vérité » (car, les étiquettes, je m'en fiche complètement. Il n'y a pas à faire de bagarres pour ce genre d'histoires, ça ne veut rien dire) irait donc vers deux pôles. Le premier serait un cinéma de montage à la prise de vues, dans lequel vous adhérez à votre sujet à la prise de vues, vous savez où vous allez à la prise de vues et vous donnez votre élément, ensuite, presque intact. Le second, un film très élaboré qui soit fait en procédant comme Apollinaire, en juxtaposant des phrases prises dans différents bistrots, et en montant quelque chose à partir de là. Mais, pour savoir ce qui en est, il faudrait aller plus loin. Or, *La Punition* a été tournée depuis deux ans et demi et, depuis, aucune expérience n'a été faite dans le domaine du mélange fiction-réalité.

— Vous savez que Leacock est très hostile à ce mélange des genres. Si l'on introduit la fiction, dit-il, qu'on prenne de vrais acteurs. Il n'aime ni La Punition, *ni* Seul ou avec d'autres.

Ce qui m'a étonné, chez Leacock, c'est que je l'ai trouvé terriblement fermé à tous les autres films. C'est assez étrange. J'ai eu l'impression qu'à Lyon ce que faisaient les autres ne l'intéressait pas, lui et son équipe. Il considérait qu'il avait résolu tous ses problèmes et qu'il n'avait plus rien à apprendre de quiconque.

Leacock, pour moi, est un reporter. Il a été dévoré par l'information qui, je crois, est une mécanique horrible. Mais je peux me tromper.

Le film de Brault est une expérience comme *La Punition,* une expérience de création de la fiction à partir du réel. Mais il ressemble davantage à *La Pyramide humaine,* en ce sens qu'il met des gens dans une situation qui est *leur* situation. Son intrigue n'en est pas une : une étudiante arrive à l'Université et rencontre des garçons qui essaient de la courtiser, elle rencontre un garçon qu'elle aime. Ce qui me semble intéressant ici, c'est l'extrême humilité. Et, contrairement à Leacock, j'adore le côté « patronage » du film, car il s'agit de réactions de jeunes gens et de jeunes filles. Brault s'est borné à être le conseiller de réalisation et l'opérateur d'un film qui était un vrai film de patronage. Ce qui me passionne là-dedans, c'est que les jeunes gens et les jeunes filles aient révélé, à cette occasion, des tas de choses sur leur comportement qu'on ne saurait jamais d'une autre manière.

Brault est un des fils spirituels de Flaherty. Je l'ai connu à un séminaire Flaherty. Il est un des rares Canadiens à fréquenter la ferme du Vermont où habite Frances Flaherty, la veuve de Flaherty.

Servitudes de l'enregistrement sonore

— Vous avez dit, un jour, que le cinéaste complet était son propre opérateur? Est-ce parce que cela simplifie les choses, ou qu'il se crée un contact direct entre l'auteur et ce qu'il filme?

— J'ai pris, depuis *La Pyramide,* des opérateurs, parce que, à partir du moment où l'on fait du son, c'est trop compliqué de filmer soi-même. Mais, actuellement, mon rêve est de redevenir mon opérateur. D'ailleurs, je viens de tourner un film, en Afrique, *Monsieur Albert prophète,* dans lequel j'ai tenu tout le temps la caméra.

Evidemment, l'idéal serait de faire du cinéma de fiction improvisé. Le cinéma de fiction improvisé, à mon sens, est un cinéma dans lequel on ramasse les éléments du réel, et où une histoire se crée pendant le tournage. Il faut être en état de grâce. Or, pour être en état de grâce, il faut avoir l'œil dans le viseur, il faut *voir* le film. Si je suis à côté de



La Punition, troisième partie : l'ingénieur et Nadine.

l'opérateur, je ne vois pas ce qui se passe, je ne vois pas le film. Si je suis derrière le viseur, je le vois. Et, à ce moment-là, je fais un travail qui conduira à donner des indications aux gens, ou à faire autre chose, ou à changer de sujet.

Si vous êtes votre propre opérateur, vous résolvez le problème du montage dont nous venons de parler : vous faites votre montage à la prise de vues. Vous vous arrêtez de tourner à un moment donné, parce que vous décidez que ce que disent les gens n'a pas d'intérêt, vous faites votre choix qui est infiniment plus risqué que ce que vous feriez si vous laissiez tourner votre caméra, et, à ce moment-là, vous avez la maîtrise de votre film.

Malheureusement, nous sommes encore esclaves du son. Aux temps de Lumière et de Méliès, on était esclave de l'image, on mettait la caméra sur un pied, et on tournait, en attendant que l'action soit terminée. Actuellement, on ne le fait pas. Quand je tourne un film en muet, je le découpe à la prise de vues : je m'arrête à un moment donné, quand je m'ennuie — c'est pourquoi j'ai un rétroviseur dans la caméra. Et alors, je change d'angle ou j'attends qu'il se passe quelque chose.

Nous ne le faisons pas dans la prise de son direct, parce que nous disons : nous ne pouvons pas couper un dialogue. C'est au montage seulement que nous triturons la réalité, que nous la coupons pour la rendre plus concise, en regroupant des éléments. Je crois que c'est une erreur. Il faut aller plus loin, il faut faire cela à la prise de vues. Nous ne pouvions le faire jusqu'ici parce que nous ne possédions pas les moyens techniques nécessaires. Mais je pense que ça va venir.

— *Cela suppose une complicité entre vous et la personne filmée.*

— Oui, une entente complète. Entente qui existe lorsque je suis dans mon sujet.

Quand je suis en train de tourner en muet et que je suis avec mon image seule, je me débrouille.

Je prends quelqu'un, par exemple, qui prépare un poison de flèches ; il arrive avec un vase, et il a les mains croisées. Ah ! Qu'est-ce qui est intéressant ? C'est qu'il ait les *mains croisées*. Pourquoi ? Parce qu'il y a le symbolisme de la bête qui aura aussi les pattes croisées par le poison. Je fais alors un gros plan sur cet élément, parce que c'est l'élément important. Puis l'homme met son vase sur le feu. Il s'assied et il attend que ça bouille. Je ne tourne pas — il suffit d'un plan pour montrer quelque chose qui bout. Ce tournage-là, il faudrait pouvoir l'adapter à la technique du son direct. Peut-être pourrait-on déjà le faire, mais on ne le fait pas. Il ne faut pas oublier, vous ai-je dit, que *La Punition* date de deux ans et demi

Vers la fiction

— *Cette volonté d'improvisation ne peut-elle passer pour de la paresse ?*

— Effectivement, je suis très paresseux, comme l'a dit Rossellini. Mais ce n'est pas seulement de la paresse. Ça ne m'intéresse pas de faire des films avec une histoire racontée, des rôles joués, une préparation sur le papier. Je crois à cet espèce d'état de grâce qui arrive au moment du tournage et où quelque chose se crée. J'ai été très impressionné par les premiers westerns que j'ai vus, des westerns qui étaient improvisés au cours du tournage. Malheureusement, l'influence africaine a joué, puisque les Africains sont des gens qui improvisent merveilleusement, qui ont une spontanéité totale devant la caméra. Donc, j'ai été mal habitué et mal formé. Mon rêve serait de faire des westerns africains. Les Africains que je vois travailler actuellement autour de moi travaillent de cette façon-là. Sans papier, ils écrivent avec la caméra.

— *Une chose est d'improviser soi-même, autre chose de laisser l'acteur faire ce qui lui plaît.*

— Oui. Moi, je penche pour la seconde solution. Quelqu'un — je ne sais plus qui — m'a dit qu'il fallait refaire la fin de *La Punition* de la façon suivante : Nadine rentre chez elle. C'est un hôtel particulier. Un valet lui ouvre la porte. Il lui dit : « *Mademoiselle, votre Jaguar sera réparée demain.* » Nadine va trouver son père qui lui dit : « *Je crois que ça collera pour les vacances de Noël. Nous pourrons faire un safari au Kenya, comme l'année dernière.* » Et puis, arrivent des petits jeunes gens qui disent : « *Tu viens chez Régine, ce soir ?* » Et elle répond : « *Oh ! non, je suis fatiguée.* »

Ça, c'est le film de fiction complet. L'idée est amusante, mais ce n'est pas la peine, à ce moment-là, de tourner la première partie comme je l'ai faite. Il faut tout reprendre depuis le début, dans un scénario, un dialogue écrit, etc.

Il y a des exemples, dans *La Punition,* de la création soudaine de quelque chose qui se fait tout naturellement. Je dis aux gens : « Parlez de n'importe quoi », parce qu'un phénomène que j'ai constaté souvent se produit. Si des gens ont quelque chose à dire, si je suis suffisamment astucieux pour les mettre dans une situation à possibilités dramatiques, à ce moment-là il se passe quelque chose. Et c'est irremplaçable.

Par exemple, une des scènes de *La Punition* qui, pour moi, est irremplaçable, c'est la scène dans la voiture, sur les berges de la Seine, quand, tout d'un coup, la conversation change de ton. Nadine prend sa respiration, regarde, se mord les doigts et attaque. Rien que pour çà, je reverrais le film vingt-cinq fois. Or, ça ne serait jamais arrivé, s'il n'y avait pas eu tout le travail de la rencontre du matin.

L'improvisation première manière ne convient pas à mon tempérament. Il y a des gens qui font ça bien mieux que moi ; Godard, par exemple. Pourquoi le faire moins bien ? Je pense toutefois que je serai un jour en mesure, sans me départir de mon système, de traiter une situation vraiment dramatique.



La Punition, troisième partie : Nadine.

La question morale

— *A Lyon, continuellement, on a parlé de morale avec un grand M. Cette notion de « morale » est-ce que vous la revendiquez, à l'occasion ?*

— Continuellement. Je suis en train de monter un film dont le tournage a duré plusieurs années. C'est une chasse à l'arc, au Niger. En mai dernier, nous nous sommes approchés, avec des chasseurs, d'un lion qui avait une patte prise dans un piège, et qui, de ce fait, restait très dangereux. Les bergers du coin, me voyant avec une caméra et voyant un Africain qui portait un magnétophone, se sont dit que nous avions des outils incroyables qui devaient sûrement servir à attraper le lion. Donc, contrairement à ce qui se passait d'habitude, ils sont venus voir. Nous leur avons dit de partir : ils ne sont pas partis. Nous nous sommes approchés du lion. Il était dans un fourré, peut-être à une trentaine de mètres. On tire à l'arc. Moi, je filme. Tout à coup, le lion se dégage et attrape un des bergers qui se trouvaient là. Pourquoi ? Parce que le berger n'a pas appliqué la règle des chasseurs que, moi, j'ai appliquée mourant de peur et qui consiste, lorsqu'un lion charge, à rester immobile comme un arbre — dans ce cas, le lion ne vous voit pas. Le berger, qui ne savait pas ça, a couru. Le lion lui a sauté dessus. Il était à dix mètres de moi, et je n'ai pas filmé, parce que je me suis dit : « Le type va mourir. Or, s'il meurt, c'est ma faute, car si je n'avais pas été là, il ne serait pas venu. »

Mais, quelques instants plus tard le lion est mort : il avait reçu une flèche empoisonnée. Les bergers se sont précipités, ont retiré le type qui n'était que blessé et qu'on a soigné. Alors je me suis dit : « Je suis un crétin, j'aurais dû filmer, j'avais le plus beau plan de ma vie. » C'est d'autant plus grave que le type qui était au son, lui, n'a pas arrêté son magnétophone. J'ai trente secondes d'un son incroyable, sans images !

Alors, là, je pose *la question morale* : qu'est-ce qu'il faut faire dans un cas semblable ? Eh bien, ma réponse est : On ne filme pas. Si le type était mort, je n'aurais jamais montré le film.

Je me pose également la question morale à propos des réactions très violentes contre Nadine, dans *La Punition.* Pourquoi cette pauvre fille, qui n'est pas une actrice professionnelle et qui s'est prêtée à ce jeu, se fait-elle insulter par une partie de la Presse ? Ça peut être extrêmement désagréable pour elle.

— *Comment expliquez-vous la violence de ces réactions ?*

— J'ai une théorie que j'ai exposée à Lyon. Je crois que le spectateur n'est pas intéressé par ce genre de films, parce que c'est un miroir. Lorsqu'on fait des films ethnographiques — je ne dis pas qu'ils aient un succès considérable, loin de là — le spectateur a le sentiment qu'on lui ouvre une fenêtre sur un monde étranger. Quand on lui ouvre la fenêtre sur lui-même, c'est un miroir et ça devient quelque chose de terrible.

— *Vous vous êtes montré souvent dans vos films. Pourquoi ?*

— C'était nécessaire dans *Chronique.* Dans *Le Joli Mai,* j'ai regretté l'absence d'un « *Edgar Morin* ». Morin, qui était odieux à beaucoup de spectateurs, dans *Chronique,* était pour moi indispensable, parce qu'il était celui qui pose des questions et celui auquel on peut poser des questions. J'aurais aimé voir le prêtre ouvrier se retourner vers Marker et lui dire : « *Vous croyez en Dieu* ? » C'est vers cela qu'il faut aller. Si quelqu'un fait un film où il s'engage en somme très complètement, puisque *c'est lui qui conduit les choses, je crois qu*'il est nécessaire qu'il soit dans le coup.

— *On dit que vous vous étiez mis dans* La Punition.

— Oui, j'ai tourné une scène pour remplacer la dernière séquence avec Landry, sur les Champs-Elysées : j'arrivais avec ma caméra et je demandais à Nadine de faire le bilan de la journée. J'ai supprimé cette scène, parce que c'était placer le film sur un deuxième plan, c'était lui donner une autre dimension qui ne me semblait pas nécessaire.

Peut-être ai-je eu tort, aussi, de me montrer dans *La Pyramide humaine.* J'aurais dû introduire la fiction — la mort d'Alain — sans avoir recours à cet élément qui, au fond, fait décrocher le spectateur.

— *Doit-on, dans* La Punition, *sentir la présence de la caméra ?*

— Non, on ne doit pas la sentir. Ça ne me gêne pas s'il y a des côtés techniques défectueux — des fils qui dépassent des jupes — on sait bien que c'est filmé. Mais on doit oublier que la caméra est là, du moins je pense. Ce serait lancer des clins d'œil aux copains. Il faut que le spectateur marche, qu'il croie à l'aventure.

Abus de la parole

— *La parole a énormément d'importance chez vous. Est-elle consubstantielle à votre entreprise ?*

— Nos films sont devenus terriblement bavards. C'est agaçant. Un autre inconvénient, c'est que la parole réduit considérablement les possibilités de montage : il faut un temps très long aux gens pour s'exprimer. Moi, j'irais plutôt vers un cinéma de son synchrone, où le dialogue n'a pas une très grande importance. Ça j'y crois, alors là, très fortement. Le son direct est quelque chose de merveilleux. Dans *Rose et Landry,* la séquence que je préfère est une danse en son synchrone, prise à Treichville, où une femme se met à chanter. Il y a la magie du son direct. Personnellement j'irais plutôt vers cela. Dialogues et répliques ? Non : on est coincé, la caméra à droite, à gauche, à droite, à gauche. Les témoignages pour la TV me passionnent, mais je crois que le cinéma doit un peu se dégager de çà.



La Punition, troisième partie : l'ingénieur.

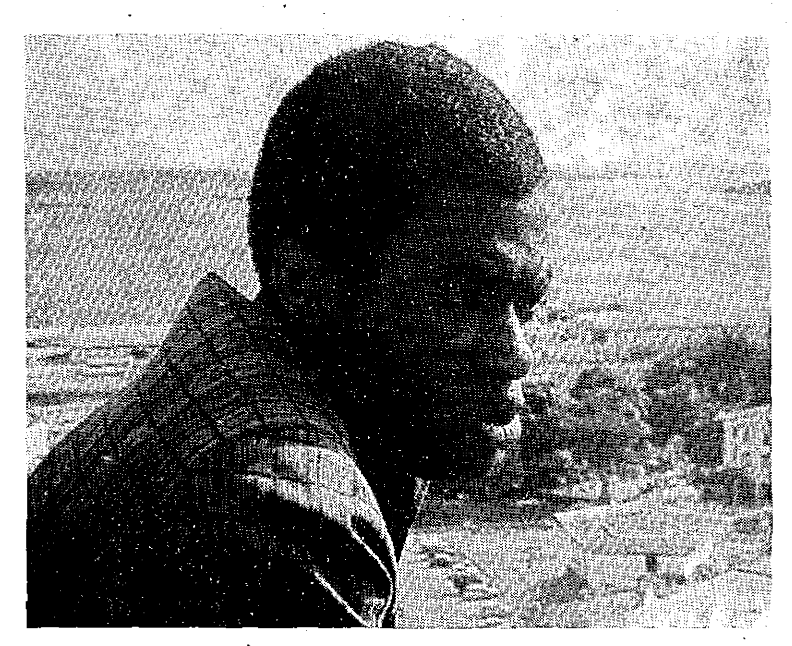
Un des films que j'ai faits, qui va se terminer, j'espère, un de ces jours, et que j'aime le mieux, *Jaguar*, est un film d'action dans lequel je suis les personnages jusqu'au bout de leur aventure. J'imagine, par exemple, que, dans *La Punition*, l'ingénieur ait proposé à Nadine de partir pour Rio de Janeiro. A ce moment-là, l'aventure commence. C'est un peu vers ça que j'ai envie d'aller : que les gens puissent résoudre, non pas dans un dialogue, mais par une *action*, le problème que je leur ai posé en les mettant en situation

Pourquoi *Moi un Noir* est-il un film facile à faire ? C'est que je l'ai tourné, je l'ai monté, et alors seulement je l'ai projeté au gars qui a improvisé son truc là-dessus, stimulé par l'action. Donc, il a été forcé d'être concis. Si je lui avais demandé de raconter en direct l'histoire de la guerre d'Indochine, nous y serions encore.

— *La Punition a été tournée en 16 mm et agrandie en 35 mm ?*

— Je crois que je peux être fier, sans aucune réserve, de la réussite technique du film. Procédé de tournage : le son, pris avec des micros-cravates, est remarquable. Et pourtant, au Luxembourg, le vent nous a pas mal gênés. La caméra — caméra Coutant — était d'une maniabilité parfaite : avec elle on peut tout faire, suivre les gens quand ils montent dans un autobus et redescendre avec eux, etc.

Montage : le film a été monté en 16 mm, autrement dit, avec des éléments coûtant quatre fois moins cher qu'en 35 mm. Puis, nous l'avons mixé sur une magnétique 35 mm, donc avec une qualité sonore très bonne, qu'il n'y aurait jamais eu en 16 mm optique. Et le laboratoire a agrandi la copie image, une fois montée. Je n'ai jamais vu le 35 mm, je n'y ai jamais touché. Le tournage, et même la projection de 16 mm, sont appelés à se développer de plus en plus ; les petites imperfections actuelles seront vite corrigées.



Landry, dans *Rose et Landry.*

« Rose et Landry »

— *Pouvez-vous nous parler de* Rose et Landry ?

— Ce film a été tourné dans les conditions suivantes. L'Office National du Film canadien a décidé de faire une série d'émissions de TV dont le thème était : l'Algérie est la dernière colonie française à avoir été décolonisée, le Canada la première. Nous sommes de culture française : qu'est-ce que cela veut dire ? Et ils m'ont demandé de tourner un film en Afrique Noire, pour cette série, sur le sujet suivant : le problème de la culture chez les Africains. J'ai demandé à Landry, que je connaissais depuis toujours, s'il voulait qu'on fasse un film sur lui et sa famille. Il était retourné en vacances à Abidjan, après avoir passé trois ans en France ; là-bas, il m'a présenté une de ses camarades qui était Rose, et lui et moi avons commencé à faire un film sur l'idée de l'Africain coincé entre la culture traditionnelle qui s'oublie, qui disparaît, et la culture française apprise, acquise. Nous l'avons tourné avec une équipe canadienne, Georges Dufaux à la caméra, et Marcel Carrière au son.

Nous avons utilisé systématiquement les longs foyers, afin de pouvoir prendre les gens très loin, technique dans laquelle les Canadiens sont passés maîtres. Nous avons tourné environ quatre heures de rushes, sur une série de thèmes qui étaient très simples. Le film, au départ, n'était pas axé sur « Rose et Landry », mais sur différents problèmes de Landry : Landry et sa grand-mère, Landry et sa mère, Landry et le travail, Landry et l'habitat, Landry et la ville, etc. L'idée était de monter parallèlement la vie traditionnelle et la vie moderne. Mais le monteur canadien, Jacques Godbout, a choisi uniquement — après m'avoir d'ailleurs prévenu — les passages ayant trait à la confrontation entre Rose et Landry. Car — vous ne savez peut-être pas — le film a été monté au Canada, sans même que j'aie pu voir les rushes, et j'ai eu le sentiment de quelque chose d'étranger — mais, à cause de cela même, très intéressant pour moi. D'ailleurs je n'aurais pas su tout seul le réduire à la durée exigée par la TV : vingt-huit minutes.



Rose, dans *Rose et Landry.*

— *Les Noirs ont une spontanéité devant la caméra que les Français ne possèdent pas.* Chronique d'un été, Le Joli Mai *donnent d'eux une vision assez triste.*

— Je crois que le Français peut se prêter à ce genre de tournage, mais il exprimera un personnage relativement triste. Car il se pose des problèmes. Dans le monde actuel — mais cela dépasse le cadre du cinéma — les Américains sont encore très sûrs de leur civilisation, ils ne se posent pas de problèmes. Ça va venir, le réveil sera effroyable. Ils sont sûrs de leur information, de leur presse, de leur civilisation. L'Américain, vraiment n'a qu'un but : introduire la civilisation américaine dans le monde, et cela sans aucun remords. On se moque du coca-cola mais les Américains en sont très fiers. Ils pensent que c'est vraiment *la* solution : introduire le coca-cola dans le monde entier.

L'Africain — et, dans *Rose et Landry,* cela apparaît — se trouve être intégré dans une culture qui lui est étrangère, mais il en est conscient : il *juge,* ce qu'on attendait absolument pas. De même pour le Dahoméen du *Joli Mai.* Le Français, lui, se pose des problèmes, mais il ne les a pas résolus. Il est vraiment en état de crise. Tous les films qu'on fera sur des Français, s'ils sont sincères, porteront la trace de cette inquiétude.

Dziga Vertov

— *Les pays de l'Est n'ont guère avancé dans la direction du « cinéma-vérité ».*

— Le cinéma dit « vérité » est tout de même né dans ces pays. *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov était un film comme on n'en a plus jamais fait sur la Russie, un film s'introduisant dans l'intimité des gens, montrant aussi bien la pauvreté que l'amour — il y a même un certain érotisme. Dziga Vertov, Flaherty et Cartier-Bresson sont mes trois maîtres.

Si Dziga Vertov n'a pas eu de postérité en Russie, c'est parce que, je crois, c'est trop dangereux. Nous jouons avec du feu : je m'en rends compte. Si nous parlons de morale, c'est bien à cause de ça. Nous prenons des risques énormes. Un film comme *Le Joli Mai* est un film qui, effectivement, fera peut-être réfléchir les Français, augmentera leur angoisse ou déclenchera des phénomènes que nous ne connaissons pas. J'ai vu la réaction à l'égard de *La Punition* — qui ne pose tout de même pas de réels problèmes — de toute une jeune classe de garçons et de filles de l'âge de Nadine. La jeune génération est un peu comme Landry : elle juge. Elle n'est pas simple témoin, simple outil. Elle juge les choses et sait qu'elle peut faire beaucoup de choses. J'aimerais faire un film là-dessus. Un film comme celui de Rozier, mais dans lequel les personnages ne soient pas comme je crois qu'a été fait le film de Rozier, c'est-à-dire des personnages de Rozier.

Je crois que ce problème-là n'est pas traité actuellement en France. Or, les jeunes gens ont quelque chose à dire, et ils sont infiniment plus conscients de leurs problèmes que nous ne le pensons, nous qui sommes tout de même plus âgés qu'eux. Leurs réactions sont celles d'une attente, d'un ennui que je qualifierai de constructif, et non pas destructif comme le nôtre. Ils attendent que leur ennui leur apporte une solution, les pousse à agir, et, quand ils font quelque chose, ils le font jusqu'au bout.

L'Office National du Film

— L'Office National du Film, au Canada, excite notre curiosité. Quel est cet organisme ? Quels sont ses buts, son esprit, ses travaux ?

— L'Office National du Film est une fondation de guerre. Il a démarré en flèche dans le dessin animé, grâce à McLaren. Et puis, on a vu une série de documentaires moyens, il faut bien dire la vérité, mais qui permirent aux gens de constituer une équipe de film. On tournait souvent en 16 mm, parce que c'était moins cher et que beaucoup de films étaient destinés à des circuits non commerciaux ou à la télévision.

L'Office National du Film a été l'un des premiers organismes de cinéma, et non pas de télévision, à pratiquer le 16 mm. Cela a conduit à la formation d'équipes de premier ordre et surtout de techniciens. Un apport essentiel a été celui de techniciens canadiens britanniques, qui sont des gens méticuleux et qui ont été les seuls à expérimenter le 16 mm jusqu'au bout, considérant que c'était un outil professionnel, lui demandant des normes qui ne soient pas des normes de télévision, mais des normes de cinéma.

Le deuxième point a été, sous cette influence britannique, la création d'une sorte de collège de cinéma dans lequel on recrutait des techniciens, et, assez rapidement, on s'est aperçu qu'il était intéressant de recruter des techniciens canadiens français, qui avaient des idées et un sens artistique que beaucoup de canadiens britanniques n'avaient pas. Si l'on a déplacé l'Office National du Film d'Ottawa, où je crois qu'il était, à Montréal, c'est justement parce qu'on considérait qu'il était nécessaire de mettre cet organisme culturel au Canada français.

Donc il s'est trouvé exister, il y a une dizaine d'années, dans un pays de langue française, un organisme de production en 16 mm ayant la qualité des organismes anglais — c'est-à-dire le côté méticuleux, rationnel des Anglais — mais aussi l'esprit français. Le recrutement à l'Office du Film se faisait sur qualification, qui n'était pas du tout le fait de sortir de l'IDHEC ou d'une école de cinéma, mais d'avoir réalisé des films. On engageait des gens qui étaient de toute provenance, parce qu'ils voulaient faire du cinéma, qu'ils étaient fanatiques, et qu'ils avaient fait des films d'amateurs, donc qu'ils avaient donné leurs preuves.

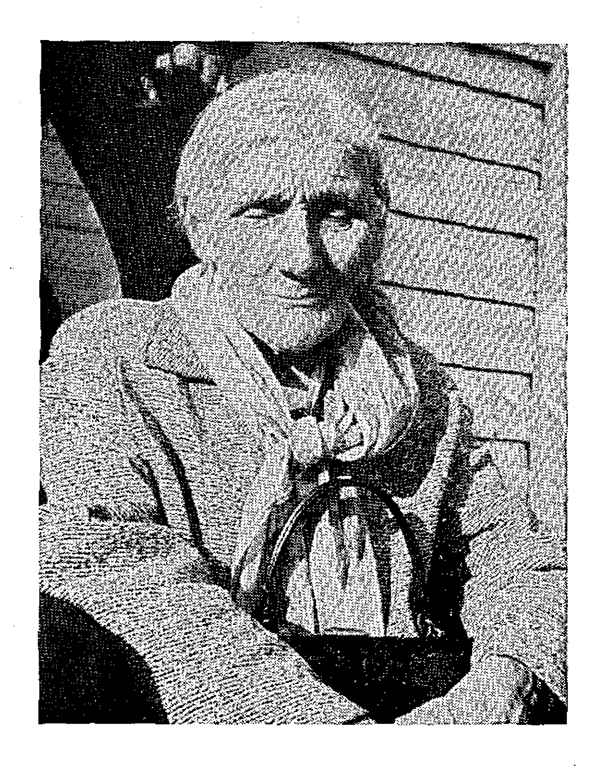
L'esprit de collège a eu un intérêt qui est le suivant : les gens qui travaillent à l'intérieur de l'Office du Film forment une équipe, et cette équipe est conviée tout entière

aux rushes, quand un de ses membres est en train de tourner un film. Et on lui donne des conseils, on le critique, ou, au contraire, on lui demande des conseils, on l'encourage. Autrement dit, il existe là-bas ce qui n'existe peut-être nulle part ailleurs : une franchise complète. Tout le monde collabore à une œuvre commune, on critique les uns, on critique les autres, on s'engueule, etc... mais c'est énorme. Tout cela serait théorique, n'aurait aucune valeur s'il n'y avait pas eu les résultats.

Il faut le dire : tout ce que nous avons fait en France dans le domaine du cinéma-vérité vient de l'Office du Film. C'est Brault qui a apporté une technique nouvelle de tournage que nous ne connaissions pas et que nous copions tous depuis. D'ailleurs vraiment, on a la « brauchite », ça c'est sûr ; même les gens qui considéraient que Brault était un emmerdeur ou qui n'aimaient pas ce qu'il faisait, ou qui en étaient jaloux, sont forcés de le reconnaître.

Filmer en marchant

Toute l'histoire a commencé par l'entrée à l'Office d'un Canadien de langue anglaise d'origine allemande. Wolf Koenig. Il est né en 1927 à Dresde et a émigré en 1937, à l'âge de dix ans, avec ses parents qui se sont installés sur une ferme à Galt, dans l'Ontario. En 1948, passe dans cette ferme, alors qu'il avait vingt et un ans, une équipe de l'O.N.F. qui tournait un film sur les problèmes ruraux, et lui, qui était passionné de photo, suit les gens bénévolement, les aide à porter la caméra. Il arrive à l'O.N.F. — et c'est ça le miracle de l'O.N.F. : un garçon fanatique arrive et on l'engage. Il entre en 1948 comme colleur, c'est-à-dire assistant monteur. Il devient le camarade de Colin Low. Colin Low, né en 1926, est le fils d'un cow-boy dans l'Alberta. C'est un élève de l'Ecole des Beaux-Arts, et venu au cinéma par les Beaux-Arts. Colin Low ayant donc l'âge de Wolf Koenig, tous deux deviennent très copains (Colin Low a travaillé au dessin animé avec McLaren. C'est lui, je crois, qui fait *Sport et Transport*). Ils s'entendent comme deux larrons en foire, et, en 1953, ils décident de faire un film sur les cow-boys. Ils volent une caméra, comme on peut le faire à l'Office du Film, et vont tourner *Corral*. Dans ce film Wolf Koenig, pour la première fois, utilise ce qu'il a appris de Cartier-Bresson, et c'est ça qui est passionnant. Cartier-Bresson disait : « Il faut prendre la vie à l'improviste, faire deux mille photos pour en avoir une de bonne, travailler avec de courtes focales pour ne pas avoir à viser. » Wolf Koenig dit : « Je vais faire ça au cinéma. » C'est lui le premier, dans *Corral*, qui a tenu une caméra à la main, comme on tient un colt chez les cow-boys, en utilisant de grands angulaires pour marcher, pour suivre les gens. A leur retour, Low et Koenig se sont fait engueuler, car ils avaient pris de la pellicule en trop, ne savaient pas très bien ce qu'ils allaient en faire. Puis le film est sorti, film qui d'ailleurs, — il ne faut pas en faire un plat — est un film un peu truqué, un peu monté, mais qui est une entreprise intéressante. Là, on s'est dit que Koenig était un bon cameraman. On lui a donné une place de choix dans l'équipe, et il a travaillé à un film collectif, qui fut peut-être le premier film collectif de l'Office du Film où les gens se sont tous trouvés stimulés, *Days Before Christmas* (*Bientôt Noël*). C'est là qu'on a essayé de faire, pour la première fois, du son synchrone direct, dans la rue, n'importe où. Wolf Koenig se trouvait à ce moment-là engagé avec toute une série de gaillards, qui s'appelaient Michel Brault, Georges Dufaux, Claude Jutra. Tom Daly, chef d'une des équipes de langue anglaise, menait la bande. Chacun arrivait aux rushes, non plus avec cinq minutes, mais jusqu'à une heure de projection. C'est là que Brault a présenté l'un des plans les plus extraordinaires qu'on ait vus : un travelling qui part d'un coffre de banque que l'on ferme et suit le pistolet d'un flic en train d'accompagner l'argent, jusque dans la voiture blindée où on le dépose. C'est en voyant ce plan que les types sont tombés sur les fesses, en se disant : « C'est cela qu'il faut faire. » Ce fut alors une véritable révolution à l'Office. Tous ont dit : « Nous voulons faire la même chose. » Ils se sont mis à marcher avec une caméra, alors que, jusque là, on n'osait pas tourner sans mettre la caméra sur un pied, on n'osait pas impressionner des mètres et des mètres de film sans



L'Homme du lac, de Garceau : la mère d'Alexis.

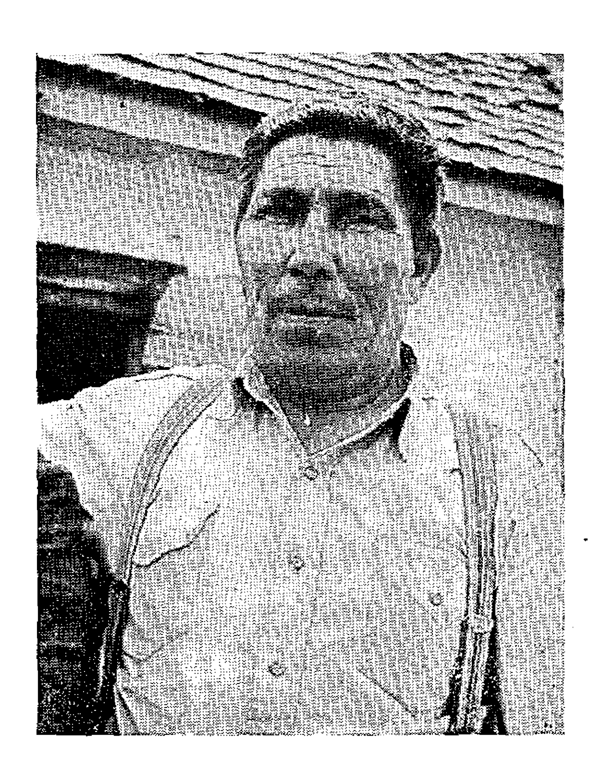
avoir un découpage établi. Ils ont employé la méthode Cartier-Bresson, c'est-à-dire la chasse aux images. Cela date de 58-59.

Il s'est passé un phénomène très intéressant : c'est que les équipes anglaises — sauf une qui travaille avec Daly, Kroitor, Koenig, etc. — se sont désintéressées de ce procédé. L'équipe française, elle, a foncé là-dessus.

Michel Brault

Lorsque j'ai rencontré Brault pour la première fois, c'était à un séminaire Flaherty, en 1958, à Santa Margarita en Californie. J'ai vu les *Raquetteurs*, j'ai vu *Bientôt Noël*, Brault a vu *Moi un Noir* que j'ai présenté là. Nous avons sympathisé, et je l'ai décidé à venir en France, tourner *Chronique d'un été*. Il est arrivé ici et il a tout bouleversé. Le premier plan que nous avons tourné avec lui était le plan sur la place de la Concorde, celui de Marceline. Quand nous l'avons vu se promener à côté d'elle, avec la caméra à vingt centimètres, je me suis dit : « Qu'est-ce que ça va donner ? », et c'est là que nous avons tous appris cette méthode de la *marche avec la caméra mobile*, au très grand angulaire. Brault a travaillé ensuite avec Ruspoli, en Lozère, non sans exciter une certaine jalousie chez les cameramen français, ce qui est normal — si Pierre Lhomme, lui, a repris ces techniques, les a adaptées, c'est que Lhomme et Brault sont presque semblables comme allure et très proches au point de vue du maniement de la caméra.

L'influence que nous avons eue, nous, sur les gens de l'Office du Film a été de les faire réfléchir sur le sujet à traiter, ce qui n'était pas le cas jusque là. On ne rêvait que de marcher, la caméra à la main, en suivant n'importe quoi, n'importe qui.



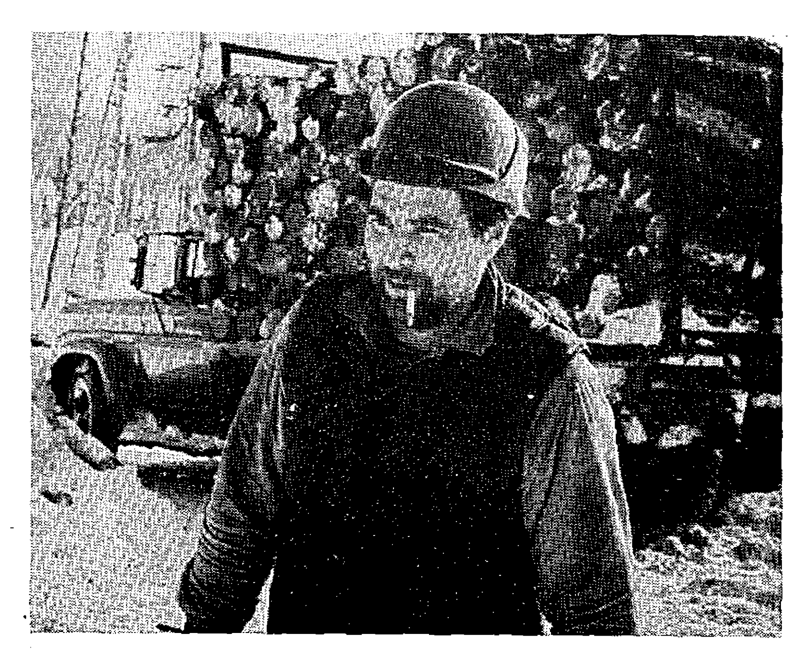
L'Homme du lac :

Alexis, le métis.

Aujourd'hui, on a dépassé le stade de la simple émulation, le stade de l'émerveillement devant les images, de la virtuosité technique. On a essayé d'avoir des images efficaces, les gens ont commencé à penser. C'est Pierre Juneau et Fernand Dansereau qui, les premiers au Canada m'ont dit, il y a de ça un an et demi : « Attention, le genre de film que tu fais souffre d'un défaut énorme, on peut tout tourner, mais il faut avoir un *sujet.* » Or, parmi beaucoup de films qu'on a faits, il n'y a pas de sujet, parce que le cinéaste n'a rien à dire. C'est un des drames actuels du cinéma : nous avons vu beaucoup de films à Lyon. Ce sont des films dans lesquels ils n'y a rien, parce que les gens n'avaient rien à dire. Bien sûr, ils témoignent de quelque chose. A partir du moment où on lance une caméra sur quelqu'un qui parle, il y a toujours quelque chose d'intéressant ; mais, s'il n'y a pas de sujet, s'il n'y a pas une direction donnée, si on fournit simplement le document brut sur rien, c'est aussi décevant à la longue que lorsqu'on mettait un magnétophone en marche sur la table d'un repas et qu'on écoutait ensuite ce qu'on avait raconté. Ce sont les Canadiens qui, les premiers, ont eu la conscience de cela. Ce qui est intéressant, c'est qu'ils ont réagi et pas seulement d'une façon négative en disant : « On a fait de la crotte comme cinéma. » Ils ont réagi en essayant de faire mieux.

Les films canadiens

Dans les tentatives actuelles, je vois trois genres. D'abord, le film encore très imbu d'esthétisme, comme le *Voir Miami,* de Gilles Groulx, très plein de truquages, De plus, le commentaire est insuffisant, car l'auteur n'a pas grand-chose à dire. En fait, dans *Voir Miami,* on ne voit pas Miami, c'est même très embêtant.



Bûcherons de la Manouane, de Lamothe.

Deuxième tentative, réussie et agaçante, c'est *Paul Anka, Lonely Boy,* de Koenig et Kroitor. Réussie parce que, techniquement, au point de vue son, au point de vue image, c'est merveilleux, même au point de vue montage. C'est la tentative d'approche d'un phénomène, d'un sujet, mais avec une espèce de truquage — je crois que c'est le montage qui le fait : quand on voit le film la première fois, on est ébahi, mais la deuxième fois, ça tombe. Néanmoins, c'est très intéressant, car c'est une tentative pour échapper au piège du cinéma, c'est-à-dire pour avoir quelque chose à dire et le dire gentiment. Car le cinéma, c'est cruel : les gens sont bêtes et l'on finit par rire de leur bêtise, sans se rendre compte que c'est de notre propre bêtise.

Reste le troisième élément, le meilleur. Par exemple, le film de Lamothe (1). *Bûcherons de la Manouane,* qu'on a vu à Lyon, et que personnellement je considère comme un excellent film, car c'est le témoignage d'un bûcheron, d'un ancien bûcheron devenu cinéaste. C'est quand même exceptionnel : je ne vois pas en France un mineur faisant un film sur la mine. Le film peut se permettre d'être subjectif, car il est de quelqu'un qui a vécu, qui a été comme ces bûcherons. Un autre film, de Garceau, s'appelle *L'Homme du Lac :* c'est l'histoire extraordinaire d'un métis indien vivant sur le bord d'un lac et appartenant effectivement à ce groupe indien. La fin est terrible... Pendant le tournage du film, la mère de l'Indien Alexis, le héros, meurt, et tout d'un coup le film, qui jusque-là était un document sur un personnage, devient un drame, car la mère nous avait été montrée auparavant et chantait même des chansons françaises d'une voix cassée... Le film s'achève par le commentaire suivant : « *Alexis a eu beaucoup de mal à se remettre de la mort de sa mère, parce qu'il l'aimait beaucoup et que, maintenant, il est seul. Il est seul, parce qu'il n'a pas eu d'enfants, il ne s'est pas marié, et, au fond, c'est mieux comme cela. Car le seul héritage qu'Alexis*

(1) Lamothe est un paysan français de Gascogne, militant de J.A.C. immigré au Canada depuis dix ans. Au Canada il a été bûcheron, garçon de ferme, étudiant en Sciences Economiques puis cinéaste.



Pour la suite du monde, de Perrault et Brault.

aurait à donner à ses enfants, c'est l'héritage d'une race constamment bafouée. » Eh bien voilà vers quoi va ce documentaire : un cinéma engagé, infiniment engagé, car il pose des problèmes qui sont essentiels pour le Canada, celui des bûcherons, celui d'un métis. Et ces problèmes-là sont posés par des gens qui disent ce qu'ils ont à dire, sans biais, sans avoir besoin de passer par des fioritures. Ce sont des films qui font réfléchir ceux qui les voient. Actuellement, je crois, dans le témoignage cinématographique, on n'est jamais allé aussi loin — pas nous en tout cas.

Restent deux longs métrages. Le premier est celui de Brault sur l'Ile aux Coudres, présenté à Cannes sous le titre « *Pour la suite du monde* ». C'est sur la pêche d'un dauphin blanc, un film où, si l'on veut, la caméra de Cartier-Bresson, sortie du cerveau de Vertov, retombe sur le cœur de Flaherty, où l'on a un *Man of Aran* avec du son direct. S'il tient les promesses des rushes, c'est absolument formidable, c'est la réussite complète, c'est Rouquier, c'est *Farrebique*, avec la caméra terriblement participante qu'avait Flaherty, mais en même temps une caméra qui se promène — la caméra de Brault — avec des témoignages directs, avec des personnages fantastiques.

Le deuxième film du même ordre, tout à fait différent, mais très très proche, c'est celui que tourne actuellement Claude Jutra sur sa vie. Je ne sais pas comment il l'appellera ; moi je lui ai donné un nom qui est *Belle comme la nuit, mais comme elle peu sûre*, pour citer Baudelaire. Je sais que vous n'aimez pas la littérature, mais comme il s'agit des amours de Jutra et d'une métisse haïtienne-canadienne, Joanne... Ce qu'il fait, je crois que personne ne l'a fait.

Lorsque nous tournons un film en France, lorsque Rossellini tourne un film en Italie, quand Antonioni tourne un film, le film est influencé par des épisodes de sa vie. En général, il y a toujours une partie de la vie privée des gens qui transparaît dans leur film. Eh bien, là, on a quelqu'un qui, lui, montre sa vie complètement, sans aucun fard, c'est

lui-même qui est là. C'est comme *si on faisait un film sur* Antonioni et Monica Vitti, avec leurs problèmes. Lui, c'est ça. C'est peut-être de l'exhibitionnisme, c'est peut-être odieux, je n'en sais rien. Or, ça ne peut être fait qu'au Canada, et tout le monde y a participé, de *même qu'au film* de Brault. Cela n'existe pas chez nous : Jutra a aidé au montage du film de Brault, il lui a donné des conseils, il lui a dit des trucs, Brault a été opérateur bénévole du film de Jutra, puisque le film de Jutra est fait en dehors de l'Office du Film. C'est au Canada que j'ai entendu pour la première fois des gens vous dire : « J'ai fait un film, même si c'est un échec, tant pis, je m'en fiche ! ». Nous avons le droit à l'échec. Il faut le reconnaître. Eh bien ça, tu ne l'entends nulle part. Quand un type, en France, fait un film, ah, c'est le chef-d'œuvre, ah, c'est génial ! Et c'est pas vrai. Eh bien là-bas les gens sont honnêtes. Ils disent : « J'ai fait un film, je voulais exprimer quelque chose, si je ne l'ai pas fait, si c'est raté, tant pis, je voulais le dire, dites-moi pourquoi c'est raté et je ferai mieux la prochaine fois ».

Ce qu'il faut faire, c'est suivre l'exemple du Canada. Il y a eu là-bas deux personnes qui ont compris le problème : d'une part, Fernand Dansereau, le responsable de cette nouvelle équipe française, ancien réalisateur devenu producteur, et d'autre part Pierre Juneau, chef de la section française. Ils ont su prendre des risques énormes, contre les routines administratives, contre les problèmes financiers, en dépit des conflits de personnes, car Dieu sait que, dans de tels milieux, comme dans les nôtres, la vie peut être compliquée !

(*Propos recueillis au magnétophone.*)



Tournage de *Rose et Landry* : Rose et l'opérateur canadien Georges Dufaux.

ACTUALITÉ DE DZIGA VERTOV

par Georges Sadoul



Dziga Vertov.

L'importance prise, depuis 1960, par le « Cinéma-Vérité » et le développement de nouvelles techniques conduisant aux « caméras vivantes » attirent l'attention sur les essais théoriques publiés, au cours des années 1920, par Dziga Vertov, et tous, pratiquement, inconnus en France. Après quarante ans écoulés, le cinéaste soviétique prend la figure d'un nouveau Jules Verne (parlant des sous-marins ou des voyages vers la lune). Car ses propos, qui jadis relevaient un peu de la science-fiction, prévoyaient, pour la réalisation et la technique du film, certains développements encore sporadiques, mais appelés, dans un très bref délai, à s'universaliser et à se multiplier.

Ainsi, la publication, il y a quarante ans, dans la revue de Maïakowski, *Lief* (juin 1923), d'un texte du jeune Eisenstein sur le « Montage des Attractions » (au théâtre), se trouve-t-elle aujourd'hui revêtir une moindre importance spécifique que la publication par Vertov, dans le même numéro de *Lief*, des manifestes réunis sous le titre *Kinoki Perevorot* (« La Révolution des Kinoks » ou « Kinoks-Révolution »). *Kinok* était un mot forgé en partant des mots russes *Kino* (cinéma) et *Oko* (œil), pour désigner un groupe de jeunes enthousiastes, primitivement appelés *Soviet Tronkh* (le Conseil des Trois) et groupés autour du jeune cinéaste Dziga Vertov.

On peut ramener ses principaux apports théoriques à trois notions distinctes et complémentaires :

1° *Le Montage des Enregistrements* (visuels et sonores), soit utilisé pour un film de montage préexistant (actualités anciennes), soit réalisé pour un film déterminé (documentaire).

2° *Le Cinéma-Œil* (*Kino-Glaz*), entendu comme un moyen (et un appareil) pour enregistrer la vie, le mouvement, les sons, mais aussi pour organiser ces enregistrements, par le montage.

3° *La Vie à l'Improviste* (*Jizn-Vrasplokh*) prise et fixée à l'exclusion de toute mise en scène documentaire.

Un « Cinéma-Œil », saisissant la « Vie à l'Improviste », relevait encore beaucoup de l'anticipation en 1923-1925, alors que les caméras utilisées en U.R.S.S. se manœuvraient à la main avec un bruit de mitrailleuse. Mais, depuis 1960, est née la « Caméra Vivante » (1), capable d'enregistrer le son et l'image sans être vue, ou du moins sans troubler le comportement des hommes qu'elle observe et enregistre. Et demain, un magnétoscope qui, comme un magnétophone d'aujourd'hui, tiendra dans la poche d'un veston, permettra de saisir les images d'une réalité visuelle brute, avec des « caméras-cravates », analogues aux « micros-cravates » que dissimulent les reporters de la radio pour interviewer les passants à leur insu.

Le mérite de Vertov fut de savoir imaginer, quarante ans à l'avance, les possibilités ouvertes par ces futurs développements techniques. Il se proclamait futuriste russe, et, comme son maître Maïakowski, il sut (d'une tout autre façon), annoncer et décrire les temps futurs, les temps où nous sommes en train d'entrer. Pour comprendre l'importance de ses trois principales positions théoriques, il faut les reprendre et les développer.

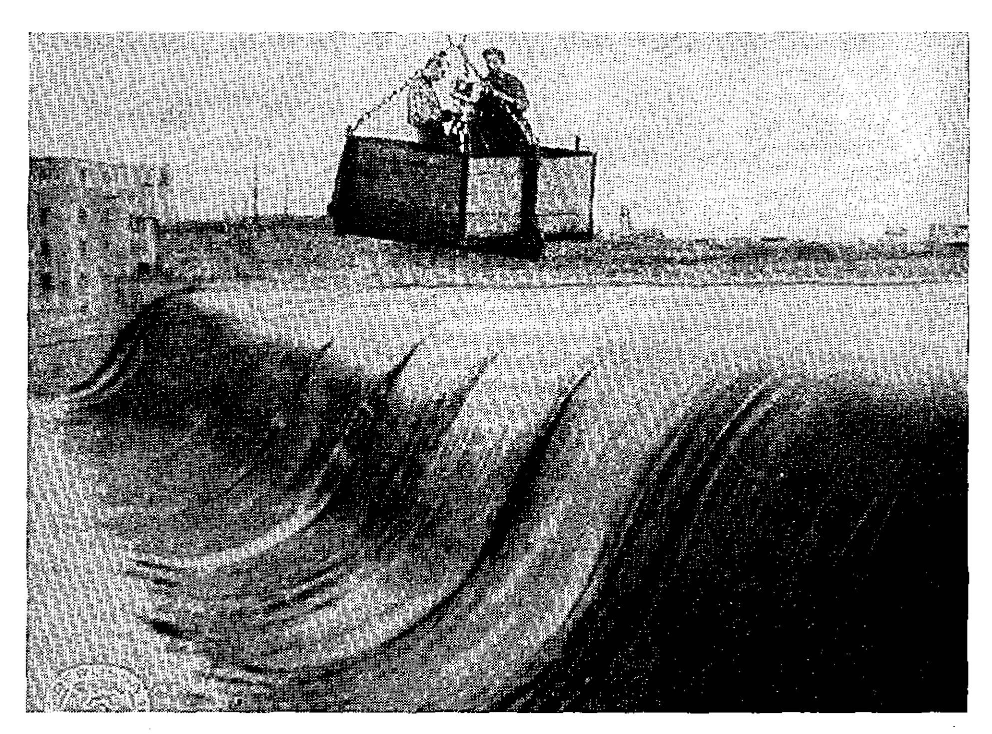
1° *Montage des Enregistrements.*

Vertov commença par le pratiquer avec des éléments sonores. Ce jeune poète et musicien futuriste créa en 1916, à Pétrograd, un « laboratoire de l'ouïe », dont il était le seul chercheur, et qui disposait seulement d'un Pathéphone à pavillon, modèle 1900 ou 1910. Avec ce phonographe très primitif, Vertov enregistra et combina des bruits de machines, de cascades, etc., pour tenter de créer ce que nous appelons aujourd'hui la musique concrète. De telles recherches ne pouvaient que rester rudimentaires, faute de microphones (créés après 1920) pour la prise de son en plein air, et des moyens de *montage-son* qu'apportèrent seulement les bandes magnétiques (créées après 1940).

Après la révolution d'Octobre 1917, Vertov passa des bruits aux images, du phonographe aux actualités. Devenu rédacteur au *Kino-Nediela* (premier hebdomadaire de films soviétiques), il y monta et y titra chaque semaine les documents enregistrés par d'autres sur les fronts de la guerre civile. Ainsi, par la théorie et la pratique, conçut-il et réalisa-t-il, dès 1919-1920, les premiers longs métrages de montage (*Histoire de la Guerre Civile,* etc.).

Créer de l'art par le montage, l'assemblage, ou le collage d'éléments enregistrés ou préexistants dans lesquels l'artiste n'était pas personnellement intervenu, cette idée « était dans l'air » depuis le début du XXe siècle, dans tous les milieux d'avant-garde européens. Ainsi en témoignèrent durant les années 1910-1920 les « papiers collés » de Picasso et Braque, les « poèmes conversations » (montage de phrases entendues) de Guillaume Apollinaire (qui eût voulu pouvoir employer le phonographe comme un moyen d'expression), les sculptures assemblant des objets manufacturés (ou autres) de Duchamp, Max

(1) Expression créée par Leacock intitulant *Living-Camera* la série de ses films destinés par lui à la T.V. américaine.



L'Homme à la caméra, de Dziga Vertov (1928).

Ernst, etc., les poèmes dadaïstes puis surréalistes, composés des titres découpés dans les journaux, ou des phrases, ou des dépêches, ou des sténogrammes, etc.

Vertov crée aussi une géographie imaginaire en faisant saluer le révolutionnaire Volodarsky mort en 1919, passant en 1918 dans les rues de Pétrograd, par un homme passant en 1922 dans les rues de Chicago. Et il se dit prêt à créer un « *adolescent électrique* », en prenant « *les jambes au plus rapide* », « *les bras au plus fort* », *etc.* « *Je suis le Ciné-Œil. Je crée un homme plus parfait qu'Adam (...). A l'un je prends les bras les plus forts et les plus habiles, à l'autre je prends les jambes les plus sveltes et les plus rapides, au troisième, je prends la tête la plus belle et la plus expressive. Avec le montage je crée un nouvel homme, un homme parfait.* »

Remarquons à ce propos que, durant les mêmes années 1922-1923, le cinéaste soviétique Koulechov poursuivait, pour prouver le rôle créateur du montage, des expériences quasi identiques (Expérience Mosjoukine, etc.). Mais les deux hommes ne s'imitèrent ni ne s'influencèrent. Koulechov préconisait et pratiquait une mise en scène très apparente, et même très exaspérée. Vertov, lui, refusait studio, décors, acteurs, costumes, maquillage, scénario, « squelette littéraire », etc., etc, tous procédés considérés comme des perversions bourgeoises et réactionnaires, pour n'admettre que la réalité brute (on ne disait pas encore le « documentaire »).

D'autre part, il ne concevait pas un montage d'images sans un contrepoint avec des éléments sonores. Faute de pouvoir disposer des paroles ou des bruits, il les remplaçait par des sous-titres, pris comme éléments fondamentaux de ses films muets conçus comme des poèmes optiques, ou, si l'on veut, comme des alphabets à images (ou nos modernes bandes dessinées).

2° *Le Ciné-Œil (Kino-Glaz).*

Lorsque Vertov parle du *Kino-Apparat* (Ciné-Appareil), fonctionnant comme un Ciné-Œil, il fait entrer dans cette large notion, non seulement la caméra, mais aussi la table de montage et le projecteur, qui forment à son avis un ensemble mécanique.

Ainsi le Ciné-Œil ne se contente pas d'enregistrer, il *organise* (par le montage). Et son enregistrement est loin d'être une opération passive.

« *A bas le seize images secondes* » (nous dirions aujourd'hui vingt-quatre), proclame Vertov, qui ne se contente pas de considérer le ralenti et l'accéléré comme « *le microscope et le télescope du temps* », mais préconise aussi la prise de vues image par image, et crée le film d'animation soviétique (dont Starevitch avait été le précurseur sous le Tzar vers 1912).

Pour Vertov, le Ciné-Œil doit être mobile comme l'œil humain : « *Moi, Machine (...), je m'affranchis dès aujourd'hui de l'immobilité humaine. Je suis un mouvement ininterrompu, je m'approche des objets, je m'éloigne d'eux, je me faufile sous eux, je me juche sur eux, j'avance près du museau d'un cheval au galop, je m'enfonce au milieu d'une foule, je cours devant les soldats chargeant, je me renverse sur le dos, je m'envole avec les aéroplanes, etc.* »

Et le Ciné-Œil est inséparable de la *Radio-Oreille.*

« *... Entendons-nous encore une fois : l'œil et l'oreille. L'oreille n'est pas aux écoutes, l'œil n'espionne pas. Partage des fonctions. Radio-Oreille — c'est le montage des « j'entends ». Ciné-Œil — c'est le montage des « je vois ».* » Et proposant la fusion des Ciné-Actualités et des Radio-Actualités, il se fait fort d'obtenir « *une parade des Kinoks sur la Place Rouge, en cas de l'édition par les futuristes du premier numéro des Radio-Actualités utilisant le montage* ».

Concevoir en 1923 un nouvel art fondé sur le montage sonore n'est pas une des anticipations les moins remarquables de Vertov, car elle est imaginée à une époque où les émissions régulières de radio débutent à peine aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne, en France, en Allemagne, et où elles sont encore à l'état de projet dans presque tous les autres pays, et d'abord en U.R.S.S., où commencent seulement à être réparées les immenses destructions des guerres étrangères et civiles.

Combinant le Ciné-Œil et la Radio-Oreille, l'appareillage rêvé par Vertov annonçait la Caméra Vivante dont la technique a doté depuis 1960 quelques cinéastes privilégiés (Leacock, Maysles, Rouch, Ruspoli, etc.). Mais l'exercice du *Kino-Glaz* supposait le choix et le montage précédemment définis par Vertov, un plan de montage (découpage préalable ou plan de travail), conçu comme une « *organisation des observations de l'œil humain* » par une enquête préalable, la recherche et l'étude du sujet, etc., précédant le montage proprement dit, conçu comme une « *organisation des observations de l'œil mécanique* », des enregistrements d'images réalisés au cours de tournage.

3°. *La Vie à l'Improviste (Jizn Vrasplokh).*

L'expression n'apparut qu'en 1924 dans les écrits et les films de Dziga Vertov, qui parlait depuis 1921 au moins de Ciné-Œil (sous la forme *Kinok* ou *Kino-Glaz*). La conception de la Vie à l'Improviste, qui est loin de tenir la première place dans les écrits de Dziga Vertov, pourrait avoir été surtout élaborée par Mikhaïl Kaufman (1), qui, à la dif-

(1) Le véritable nom de Dziga Vertov (1896-1954), était Denis Arkadievitch Kaufman. Il ne faut pas confondre son frère cadet Mikhaïl Kaufman (né en 1897), avec leur plus jeune frère Boris Kaufman (né vers 1900), opérateur de Jean Vigo, puis d'Elia Kazan.



L'Homme à la caméra.

férence de son frère, fut non pas d'abord un monteur, mais avant tout un opérateur (puis un documentariste).

L'idée qu'on peut prendre « la vie à l'improviste », sans que la personne intéressée s'en aperçoive, serait venue à Mikhaïl Kaufman dès ses années de lycée (avant 1914), où il se servit d'un Kodak pour photographier à leur insu certains de ses camarades.

En 1924, il réalisa comme opérateur, avec son frère Dziga Vertov (« Ciné-Explorateur » et « Ciné-Monteur »), le long métrage documentaire *Ciné-Œil* (*Kino-Glaz*), présenté comme la première série du cycle *La Vie à l'Improviste* (*Jizn Vrasplokh*).

Mais le Ciné-Œil ne fut jamais inséparable de la Vie à l'Improviste. Celle-ci fut seulement considérée par Vertov comme un de ses moyens d'enregistrement, au même titre que l'accéléré, le ralenti, l'image par image, etc. Ce procédé ne fut guère employé par Vertov que dans *Chagai Soviet!* (1926), et surtout *L'Homme à la Caméra* (1929), où cette méthode particulière ne fut pas seulement exposée, mais critiquée. Dans une séquence notamment, on voit Mikhaïl Kaufman (*l'Homme à la Caméra*), filmer d'une voiture découverte, une autre automobile dans laquelle se trouvaient deux dames cossues, qui changèrent de comportement sitôt qu'elles se virent filmer, et se mirent à minauder devant l'appareil.

Pour d'autres séquences de leur film, Vertov et Mikhaïl Kaufman utilisèrent des téléobjectifs et s'embusquèrent dans des feuillages comme des chasseurs de fauves. Ou bien ils choisirent des personnes suffisamment absorbées par un spectacle ou par une violente émotion pour en oublier la présence d'une caméra.

Enfin, la « Vie à l'Improviste » ne signifie pas obligatoirement que les prises de vues

s'opèrent *à l'insu* des personnes photographiées. Selon Mikhaïl Kaufman, pour filmer une soirée de beuveries et de jazz, chez les nepman (les nouveaux bourgeois de la Nouvelle Economie Politique soviétique en 1920-1927), il commença par obtenir l'autorisation d'une riche famille d'installer dans leur appartement sa caméra et des projecteurs. Au cours de la soirée, l'alcool et les danses aidant, ils finirent par oublier la présence des appareils, et à se comporter comme si les cinéastes ne les filmaient pas... Cette application de la Vie à l'Improviste était déjà la « mise en confiance » que Leacock considère comme la condition indispensable de tous ses films (*Primary, Eddie Sachs, Jane*, etc., 1960-1963).

*
**

Ces trois principes théoriques fondamentaux de Dziga Vertov sont dans certains cas complémentaires, et peuvent être employés simultanément. Mais dans d'autres cas, ils peuvent être contradictoires, et peuvent être employés isolément. Notons ici que :

1° On peut monter des enregistrements faits par d'autres, pour créer un film de montage, sans employer pour son compte la Caméra-Œil (ou plus exactement la Caméra Vivante).

2° La Caméra-Œil (ou Vivante) peut refuser de saisir la Vie à l'Improviste, en témoin sélectif mais passif, qui n'intervient pas dans la scène enregistrée, pour devenir, tout au contraire, un « personnage du drame », provoquant certaines réactions qui ne se seraient pas produites sans elle. Comme l'ont fait systématiquement Rouch et Morin dans *Chronique d'un Eté.*

3° Le Ciné-Œil ne refuse pas toujours une certaine « mise en scène documentaire » analogue à celle dont usa systématiquement Flaherty pour certaines séquences de *Nanouk.* Ce genre de mise en scène, associé aux truquages et aux effets de montage, tient une place dans *L'Homme à la Caméra.*

4° On peut saisir la Vie à l'Improviste, sans recourir au montage, si l'on considère que la vie d'un homme cinq minutes durant n'est vraiment un document que si elle est montrée dans sa continuité, sa durée réelle, sans aucune coupure ou manipulation dans le son ni dans l'image.

5° L'association du Ciné-Œil (montage d'images) et de la Radio-Oreille (montage de sons), ne signifie pas obligatoirement que les sons ont été enregistrés en synchronisme avec les images, et restent toujours associés à elles. Suivant le cas, le contrepoint audio-visuel est tout aussi légitime que le synchronisme son-image.

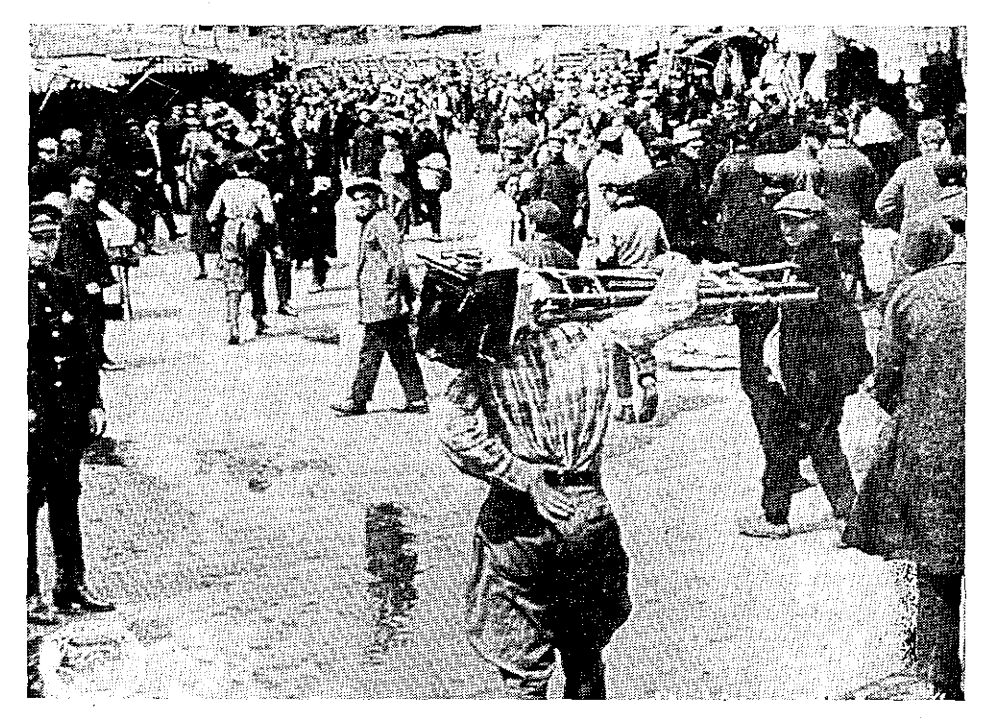
*
**

Ayant ainsi tenté de dégager les principaux enseignements de Vertov en 1921-1930, je n'ai encore rien dit du « Cinéma-Vérité », expression que Rouch dit avoir jadis choisie pour rendre hommage au théoricien soviétique.

En 1948, écrivant la première version de mon *Histoire du Cinéma,* à une époque où les documents connus sur Dziga Vertov étaient alors bien mal connus en France, j'avais alors défini ainsi sa carrière, ses théories et son évolution :

« Cet opérateur d'actualités avait été chargé de fonder et de diriger un journal filmé, la Kino-Pravda, *supplément du grand quotidien la* Pravda. *Ces mots, qui veulent dire* Cinéma-Vérité, *furent pris par Vertov comme mot d'ordre. Il entendait bannir du cinéma tout ce qui n'avait pas été pris « sur le vif » comme jadis Lumière. »*

« Les 23 numéros de la Kino-Pravda *conduisirent les* Kinoks *(« Fous de cinéma »), à une conception plus extrémiste encore. Ils proclamèrent (...) que le cinéma devait refuser (...) toute mise en scène, et se soumettre à la caméra, œil plus objectif que l'œil*



L'Homme à la caméra.

humain. L'impassibilité de la mécanique était pour eux la meilleure garantie de la vérité. La prise de vues devant d'abord viser à saisir la Vie à l'Improviste, *l'art passait tout entier dans le* montage.

Tout porte à croire que Dziga Vertov ignorait ces tentatives, la Russie ayant été coupée de l'Europe Occidentale par la guerre, puis la révolution. Mais son esprit d'avant-garde devait conduire le jeune futuriste à cette conception qu'on peut faire de l'art par le *montage des enregistrements,* assemblés par des collures, ou, pour parler la langue de celui qui avait été musicien, organisés par des *intervalles* (ce mot étant pris dans son sens musical).

Par l'assemblage de fragments de films, Vertov se dit, dès 1923, capable de créer une nouvelle durée, un nouvel espace (la « chambre des intervalles »), une nouvelle géographie, un nouveau comportement humain, et même « un homme nouveau ». Vertov ne se contente pas de ces théories : il les mit en pratique dès 1922, dans son magazine filmé *Kino-Pravda.*

Ainsi, dans un mouvement lyrique, rend-il hommage aux héros de la révolution, en ordonnant dans une même séquence des éléments pris à dessein dans des périodes et des régions très différentes : « *On descend dans la tombe les cercueils des héros du peuple (vue prise à Astrakan en* 1918). *On comble leur fosse* (*Cronstadt* 1921), *les salves des canons* (*Pétrograd* 1920), *on rend hommage à leur mémoire, on enlève les chapeaux* (*Moscou* 1922) » (1).

(1) Montage réalisé dans le n° 13 de la *Kino-Pravda,* janvier 1923.

Ces deux paragraphes avaient ainsi accumulé les erreurs et commis une sorte de contresens en prenant *Cinéma-Vérité* comme un principe, comme un mot d'ordre manifeste, alors qu'il s'agissait seulement du titre d'un magazine filmé, choisi par Vertov comme référence (non officielle) au journal la *Pravda*. Si la révolution de 1917 n'avait pas eu lieu en Russie, mais à Paris, alors un Vertov français aurait pu choisir d'intituler un magazine filmé *Cinéma-Humanité*, par référence au quotidien français homologue de la *Pravda*.

Après avoir (bien tardivement), constaté cette erreur, lorsque j'envisageais de participer à Lyon, en mars 1963 au premier colloque du Cinéma-Vérité, je fus pris de panique, et me crus pareil au M. le Trouhadec (jadis imaginé par Jules Romains), qui prétendit, par inadvertance, qu'il existait en Afrique une ville nommée « Donogoo Tonka », et fit ainsi surgir une métropole dans une brousse jusque-là déserte. J'étais donc prêt à faire amende honorable, et à verser une obole, pour élever, non pas un monument à « L'Erreur Scientifique » (comme dans le livre de Jules Romains), mais une chapelle expiatoire à une bourde devenue (indépendamment de moi), un mot d'ordre très fécond.

Heureusement, fouillant les nombreux textes (pour la plupart inédits), que m'avait communiqués Mme Svilova (veuve de Vertov), j'ai fini par retrouver un texte tardif du grand théoricien soviétique, où il prend (à la fin de sa carrière), les mots « Cinéma-Vérité » dans un sens manifeste (et non plus comme le titre d'un magazine filmé, la *Kino-Pravda*, publiée en 1922-1925), dans un article *Comment cela a-t-il commencé* (février 1940), et que publiera plus tard la revue *Kino-Isskoustvo*.

Vertov, après avoir donné du Ciné-Œil de nombreuses définitions complémentaires, ajoutait :

« *Le Ciné-Œil sous-entendait tous les procédés du cinéma, tous ses moyens de représentation, tout ce qui peut servir à découvrir et à montrer la Vérité.*

Par le Ciné-Œil, pour le Ciné-Œil, mais avec la vérité des moyens et des possibilités, c'est-à-dire le Cinéma-Vérité. Pour la prise de vues à l'improviste, par la prise de vues à l'improviste, mais pour montrer, grâce à elle, les gens sans maquillage, pour les saisir avec l'œil de la caméra, au moment où ils ne jouent pas, pour mettre à nu leurs pensées grâce à la caméra. Le cinéma comme possibilité de rendre visible l'invisible, d'éclairer l'obscurité, de mettre à jour ce qui est caché, de mettre à nu ce qui est masqué, le jeu sans le jeu, le mensonge vérité, c'est cela le Cinéma-Vérité.

Mais c'est peu de montrer à l'écran des morceaux de vérité, des plans fragmentaires dissociés de la vérité. Il faut organiser ces plans suivant un thème pour que l'on puisse alors recevoir la vérité de l'ensemble.

Cet objectif est le plus difficile à atteindre. Sur cette question les études théoriques sont rares. Il faudrait pouvoir multiplier les expériences par centaines et par milliers pour pouvoir être maître de ce domaine de la création cinématographique. »

Ainsi donc Vertov avait-il admis, à la fin de sa carrière, que sa conception du Ciné-Œil aboutissait à créer le Cinéma-Vérité, dans le sens où nous entendons aujourd'hui cette idée force.

Mais il insistait alors, à juste titre, et comme dans tous ses écrits précédents, sur ce point que la vérité est fonction d'un ensemble, et que des petits fragments de vérité enregistrée, ne conduisent pas obligatoirement à l'expression de la Vérité, d'une vérité. Ils peuvent, suivant leur montage, les commentaires (etc.), servir à démontrer toutes les vérités (ou tous les mensonges), que l'on voudra.

Vertov écrivait en 1923 que, grâce à la fusion des « Ciné-Actualités » et des « Radio-Actualités », on pourrait « *grâce à la souplesse extraordinaire de la construction du montage introduire dans une « Ciné-Etude » n'importe quel thème politique, économique ou autre* ».

Ajoutons : soutenir n'importe quelle thèse politique. Bien avant le magnétophone et la photographie, fut inventée la sténographie. On a sténographié, pendant la Révolution Française, les débats de la Convention. En partant de ces textes authentiques, de ces enregistrements littéraux d'anciens débats et discours, divers historiens, sans ajouter une ligne de leur cru, mais en choisissant des fragments et des montages différents, pourraient sans peine (ils l'ont fait), démontrer à leur choix que Robespierre, Danton, Camille Desmoulins, Marat, Louis XVI, etc., furent de sublimes héros ou d'effroyables canailles...

Autre exemple de « *la souplesse extraordinaire de la construction du montage* » : tous les journaux du monde puisent leurs informations dans les grandes agences de presse : A.F.P., Reuter, Associated Press, etc. Eliminons, par hypothèse, toutes fausses nouvelles de ces dépêches, et supposons (ce qui est vrai dans 90 % des cas), qu'elles aient enregistré exactement pour une journée du monde, mille événements, incidents, discours politiques. Eh bien, confiées à des rédacteurs en chef de diverses tendances et nationalités, on pourra faire, à partir de ces dépêches, sans modifier un seul de leurs mots : La *Pravda,* le *Daily Mail,* le *New York Times,* le *Frankfurter Zeitung,* et en France l'*Humanité* comme le *Parisien Libéré.* Toutes les thèses pourront être défendues, en choisissant telle phrase ou en l'escamotant, en la montant en gros titre sur sept colonnes ou en la passant sous silence.

Opérations dans leur principe exactement semblables à celle du montage cinématographique, qui élimine certains documents, en « sort » d'autres, en gros plans insistants, au besoin répétés et commentés, transforme aussi certains éléments par le montage et l'intervention d'éléments sonores extérieurs.

*
**

Ces considérations, issues d'un propos essentiel de Vertov, nous amènent à spécifier qu'il ne faut pas confondre l'ouvrage et l'outil. La Caméra Vivante, créée depuis 1960, qui est capable de tout voir, de tout entendre, de tout enregistrer, en silence et aussi en secret, sans intimider par une foule de techniciens ou par des projecteurs, est un outil aussi universel qu'il y a cent cinquante ans les baïonnettes, dont Napoléon disait alors qu'avec elles « *on peut tout faire sauf s'asseoir dessus* ».

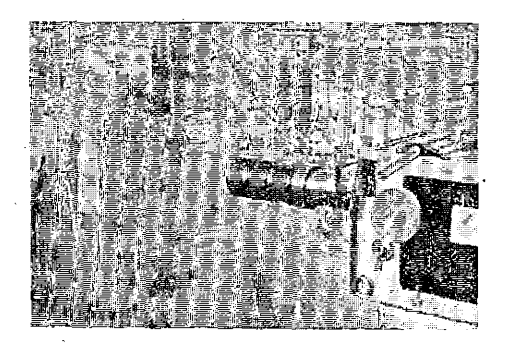
Ainsi put-on déjà tout faire, en photographie, après 1930, quand des Caméras Vivantes (pour clichés fixes), type Leica ou Rolleiflex, entrèrent dans la pratique courante et quotidienne. C'étaient de merveilleuses machines, mais nullement des « machines à faire la vérité », automatiquement et au hasard. Le Leica, a, certes, servi à un Cartier-Bresson ou à un Robert Capa, mais aussi aux agents publicitaires, à la presse à scandales, aux policiers, aux espions, aux maîtres chanteurs, etc., à une foule d'individus poursuivant tout autre chose que la vérité.

Comme Vertov le répéta, une caméra ultra-perfectionnée peut servir à pénétrer plus profondément la vérité que les seuls sens humains. Mais, pour cela, elle doit être manœuvrée (directement ou à distance), par un homme (qu'il soit chercheur ou créateur), dont elle prolonge et amplifie les sens et l'intelligence.

Aussi sont-elles particulièrement exaltantes les perspectives ouvertes par les Caméras Vivantes et par le Cinéma-Vérité, entendu comme un cinéma sachant saisir sur le vif des fragments de vérité, pour les utiliser à servir une vérité, une conviction qui est celle d'un créateur cherchant par des images et des sons authentiques, à découvrir et à montrer le sens profond d'un phénomène humain.

Comme le firent, avant eux, leurs deux grands aînés : le Soviétique Dziga Vertov et l'Américain Robert Flaherty.

Georges SADOUL.



KINOKS-RÉVOLUTION

(*Extraits*)

— 1 —

Observant les films qui nous arrivent de l'Occident et d'Amérique, considérant nos griefs concernant ces travaux et les griefs de l'étranger envers nous, je suis arrivé à cette conclusion :

L'arrêt de mort rendu en 1919 par les Kinoks, à l'encontre de tous les films joués sans exception, est toujours *valable aujourd'hui.*

Une observation soigneuse ne découvre pas un seul film joué, ni une seule recherche véritable vers *l'affranchissement* de la caméra qui se trouve dans un triste esclavage, dans la soumission à un parfait éloignement de l'homme.

LEGALISATION
DE LA MYOPIE

Nous ne sommes pas contre le travail de sape mené par le cinéma sur la littérature et le théâtre. Nous sentons pleinement l'importance du cinéma comme branche de la science, mais nous considérons ces fonctions comme accessoires et comme s'éloignant de l'essentiel.

L'important et le plus essentiel est le cinéma comme sensation du monde.

Le point de départ évident est : *la caméra utilisée comme cinéma-œil est plus parfaite que l'œil humain pour analyser (explorer), le chaos des phénomènes visuels, en donnant une sensation de l'espace.*

AU CHER
APPAREIL

A BAS
LES 16 IMAGES-SECONDE

Le cinéma-œil vit et se développe dans le temps et dans l'espace. Il perçoit et il enregistre *les impressions, non pas à la manière* humaine, mais d'une autre façon. La situation de notre corps au moment de l'observation, la qualité du moment perçu par nous de tel phénomène visuel, en l'espace d'une seconde, n'est *pas tout à fait utile pour la caméra,* laquelle perçoit plus et mieux. Elle nous perfectionne.

Nous ne pouvons pas perfectionner nos yeux, mais, avec la caméra, nous pouvons les perfectionner sans fin.

Jusqu'à présent, l'opérateur était critiqué pour un cheval au galop, qui se déplaçait sur l'écran avec une lenteur anormale (tournage rapide de la manivelle de la caméra). Ou, au contraire, pour le tracteur qui labourait trop vite un champ (tournage lent de la manivelle de la caméra). Certes, ces choses sont dues au hasard, mais nous préparons un système, un système de hasards bien réfléchi, le système des Non-Lois apparentes qui explorent et organisent les phénomènes.

DUE AU HASARD
une décomposition
est la concentration
DE LA DECOMPOSITION

Jusqu'à présent nous *avons violé la caméra et nous l'avons obligée à copier le travail de notre œil.*

Et mieux c'était imité, plus hautement était considérée la valeur du tournage. Aujourd'hui, nous affranchissons l'appareil et nous allons le faire travailler dans une direction opposée, c'est-à-dire aussi loin que possible de l'imitation.

NE COPIEZ PAS
SUR LES YEUX

— 2 —

...J'impose au spectateur de voir de telle façon, d'accepter, de la façon que je trouve la plus avantageuse, tel ou tel phénomène visuel. L'œil se soumet à la volonté de la caméra, il est dirigé par elle sur les moments consécutifs de l'action qui, par la voie la plus courte et la plus évidente, conduisent la ciné-phrase vers le sommet ou vers le fond de la solution.

Exemple : La prise de vues d'un combat de boxe ne se fait pas du point de vue du spectateur qui assiste à la compétition. C'est une prise de vues des moments consécutifs (des procédés) de boxe des adversaires.



SYSTEME DES
MOUVEMENTS CONSECUTIFS

Exemple : La prise de vues d'un groupe de danseurs n'est pas une prise du point de vue du spectateur se trouvant dans la salle et qui a devant lui un ballet dansé sur une scène.

Puisque le spectateur d'un ballet suit, tout déconcerté, tantôt l'ensemble des danseurs, tantôt des visages isolés pris au hasard, tantôt quelques jambes. *Une série de sensations disparates, différentes pour chacun des spectateurs.*

la moins avantageuse
la moins économique
représentation d'une scène :
UNE REPRESENTATION
THEATRALE

On ne peut pas présenter cela au ciné-spectateur. Le système des mouvements consécutifs exige une prise de vues des danseurs ou des boxeurs dans l'ordre de l'exposé des procédés adoptés qui se succèdent avec le passage *forcé* de l'œil du spectateur sur ces détails consécutifs nécessaires à voir.

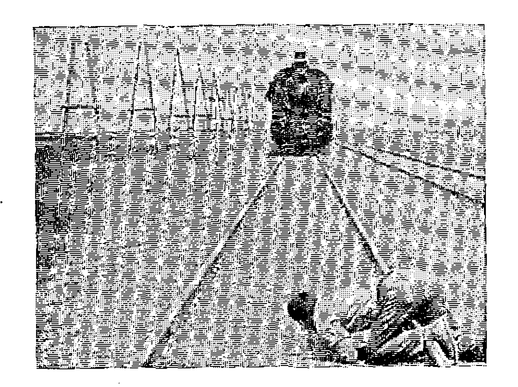
La caméra traîne l'œil du Ciné-Spectateur des petites mains aux petits pieds, des petits pieds aux petits yeux et aux autres choses, dans l'ordre le plus avantageux et organisé des particularités en une étude de montage ayant ses règles strictes.

— 3 —

...Tu vas dans une rue de Chicago, aujourd'hui en 1923, mais je te fais saluer feu Volodarsky qui, en 1918, dans une rue de Petrograd te salue à son tour.

Autre exemple : on descend dans la tombe les cercueils des héros du peuple (vue prise à

MONTAGE
dans le temps
et dans l'espace



Astrakan en 1918). On comble une fosse (Cronstadt 1921), les salves des canons (Pétrograd 1920), on rend hommage à leur mémoire, on enlève les chapeaux (Moscou 1922). De telles choses se combinent l'une avec l'autre, même si l'on utilise un matériel médiocre, et qui n'a pas été tourné spécialement (voir *Kino-Pravda* n° 13). On peut citer de même le montage des foules et des voitures acclamant Lénine (*Kino-Pravda n° 14*), vues prises dans des endroits *différents*, à des époques différentes.

...Je suis le ciné-œil. Je suis un bâtisseur.

Je t'ai mis toi, *créé* par moi, dans la chambre la plus extraordinaire qui ait jamais existé jusqu'à présent et qui a été aussi créée par moi.

Cette chambre a douze murs, pris par moi aux différentes parties du monde.

Tout en combinant les prises de vues des murs et des détails, j'ai réussi à les disposer dans l'ordre que tu aimes, et j'ai réussi à construire, avec précision, sur les intervalles, une ciné-phrase qui n'est rien d'autre que la chambre...

Humanité du Ciné-Œil
LE CONSEIL DES TROIS
Moscou, salle des intervalles
Aujourd'hui, 3 avril, à 8 heures, rapport Dz. V. sur le thème :
LA CHAMBRE — PHRASE
CINEMA

ADOLESCENT
ELECTRIQUE

Je suis le ciné-œil, je crée l'homme plus parfait qu'Adam, je crée des milliers de gens différents d'après des croquis et des schémas préparatoires.

Je suis le ciné-œil.

A l'un, je prends les bras les plus forts et les plus habiles ; à l'autre, je prends les jambes les plus sveltes et les plus rapides ; au troisième, je prends la tête la plus belle et la plus expressive. Avec le montage, je crée un nouvel homme, un homme parfait...

DZIGA VERTOV.



CANNES 1963

par Jean Douchet



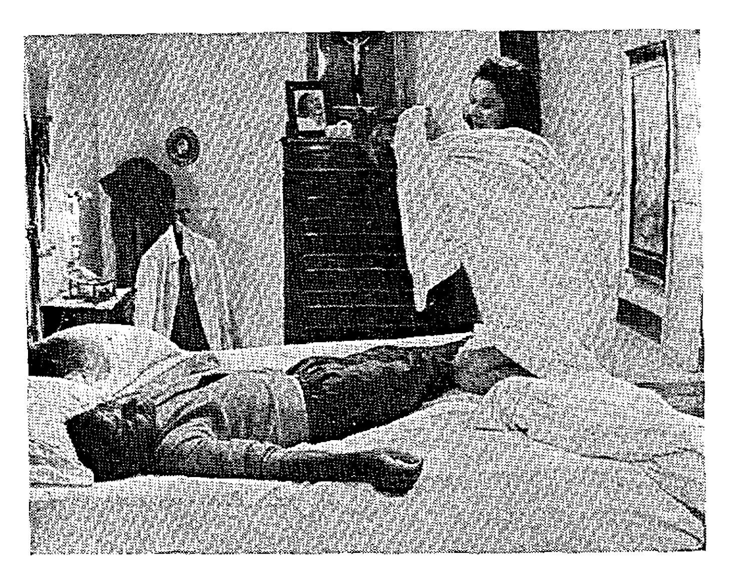
Les Oiseaux, d'Alfred Hitchcock

Jeudi 9 mai. — La présentation hors compétition des **Oiseaux**, d'Alfred Hitchcock, était, on s'en doute, l'événement le plus attendu du festival.

The Birds est, si l'on a des yeux pour voir, des oreilles pour entendre, un cœur pour sentir, un film admirable. D'une beauté envoûtante qui, selon le processus cher à notre auteur depuis **Rear Window** et qu'il a définitivement mis au point dans **Vertigo**, nous entraîne lentement, doucement, mais irrésistiblement, de nos rivages quotidiens vers les domaines lointains et retrouvés du fantastique. Ce film est une musique. Il débute par un andante plaisant, gracieux, charmeur, qui, par une simple modulation, se fait peu à peu grave, étrange, angoissant. Puis, soudain, éclate un allegro vivace, vorace, rapace, qui va lui-même s'alourdir, prendre des résonances terrifiantes. Enfin, il s'achève par l'un des points d'orgue les plus menaçants que l'on puisse imaginer. Et pour orchestrer cette musique, des couleurs plus diaphanes et immatérielles que celles de **Vertigo**, des rouges et surtout des verts aux pouvoirs de séduction souverains.

Alors pourquoi le film a-t-il déçu ? Parce que, d'abord, la sensibilité artistique est moins répandue qu'on ne le croit. Ressentir avant même que de comprendre, et comprendre seulement à partir de ses impressions, est-ce si difficile ? A fréquenter les festivals, on en est rapidement convaincu. Ici, les « amateurs » préfèrent se fier à l'intellect, un intellect aseptisé, stérilisé, sans liaison avec la vie affective. Or, **The Birds** a le défaut, capital pour eux, d'être le film le plus ouvertement occulte de l'œuvre d'Hitchcock. Cette histoire d'oiseaux qui attaquent, sans raison apparente, les humains a un sens ésotérique qui échappe à la plupart des spectateurs, bien qu'ils le soupçonnent. Et c'est cela qui les irrite. Il fallait voir les critiques à la sortie du film : la déroute. Et lire ensuite leur compte rendu : « mystification, œuvre trop étirée, amusement d'un farceur, travail remarquable pour rien ». On leur parle de fin du monde. Ils ne voient qu'un divertissement On se serait cru revenu dix ans en arrière : au temps d'avant les **Cahiers**.

Je me contenterai, aujourd'hui, de suggérer que ce film, le plus achevé,



Le Lit conjugal, de Marco Ferreri.

le plus pensé, le plus profond, avec **Psycho**, *d'Alfred Hitchcock*, est la réflexion grave d'un homme âgé qui s'interroge sur les rapports de l'homme et du monde. Rapports considérés sous tous les angles possibles, aussi bien *métaphysique*, occulte, philosophique, scientifique, psychanalytique (capitale l'importance de la psychanalyse dans ce film) que simplement naturel. Réflexion pessimiste, apocalyptique. C'est l'accusation la *plus grave contre notre* civilisation matérialiste, à laquelle il n'accorde que peu de chance avant la catastrophe. Nous brisons trop, comme Mélanie Daniels — ce bel oiseau dans une cage dorée qu'est l'héroïne du film — par inconscience, égoïsme, indifférence ou plaisanterie, des vitrines derrière lesquelles sont contenues des forces redoutables que nous ignorons et qui ne demandent qu'à *déferler par la brèche ainsi* ouverte. « Sorcière ! Vous êtes le mal ! », crie une femme excédée à Mélanie. Mais cri lancé à la face de la caméra, au spectateur, de qui paraît *venir* la gifle que reçoit la malheureuse.

The Birds pousse plus avant que **Psycho** la réflexion d'Hitchcock sur le « suspense », sur son utilité, voire sur sa nécessité. Puisque notre civilisation veut éliminer, par une fausse apparence de liberté, de non-responsabilité, et de jouissance inutile, l'angoisse fondamentale qui est celle de la naissance, celle de la vie, celle de la mort, il est bon que le suspense la réveille en nous, qu'il la fasse resurgir du plus profond de notre être où elle se tapit dangereusement, monstre (ou oiseau) qui se nourrit des désirs et des craintes que provoque justement cette civilisation. Le suspense est la méthode qui libère *cette angoisse. En nous livrant* sans merci à l'irrationnel, il nous fait prendre conscience de sa présence. Ce n'est pas pour rien que **The Birds** est le premier film fantastique dans lequel nous acceptons immédiatement la donnée, sans aucune ébauche d'explication pseudo-scientifique, et auquel nous croyons jusqu'au bout, sans qu'on vienne éclaircir en quoi que ce soit le mystère proposé. C'est que *la peur ancestrale de voir fondre le* ciel sur nous, malgré nos connaissances « objectives », reste ancrée tenacement dans notre subconscient. Nous marchons d'emblée, parce que nous **savons** l'hypothèse plausible.

Cette angoisse fondamentale, parce qu'elle est liée à ce qu'il y a de plus organique en notre être — les sensations viscérales — devient, lorsqu'elle n'est pas niée par une civilisation factice, mais au contraire révélée, reconnue et domptée (elle est la seule école de volonté chez Hitchcock, puisqu'il y faut constamment la dominer), un instrument de con*naissance inappréciable.* C'est celui des enfants, celui des primitifs, celui de l'artiste. (Cf. la confession de Lydia Brenner à Mélanie. Elle parle de Frank, feu son mari : « Il savait parler aux enfants. Il vivait dans leur univers. Il avait le « don ». J'aurais *tellement, tellement,* tellement, voulu l'avoir ! ») Il est la source de la véritable sensibilité, celle qui permet de réellement comprendre. Parce que notre civilisation a perdu ce don ou sens, qu'elle se complaît dans le pur intellect, elle se coupe du monde (tous les personnages dans le film sont coupés de la réalité), elle ne peut que déclencher les catastrophes cosmiques (tout le film est ainsi cons*truit sur* une réaction en chaîne où chaque personnage déclenche des forces mystérieuses et désormais incontrôlables).

Telle est, pour Hitchcock la mission du suspense. *Par le maniement de* mieux en mieux maîtrisé de cette puissance occulte *qu'est l'angoisse*, le suspense redonne au public (et il importe que ce public soit le plus vaste possible) le premier des modes de connaissance que notre civilisation renie totalement, et qui est le mode magique. D'où la nécessité pour Hitchcock *que son art* soit lui-même et entièrement magique. **The Birds**, c'est *l'angoisse d'un* très grand *artiste* (l'un des plus grands, décidément ; il accède enfin par ce film, me souffle Bertrand Tavernier, au rang de Mizoguchi et de Murnau) qui désire *délivrer un message important*, lequel ne peut prendre son sens véritable que par la manière même dont il est exposé : et c'est cette manière, justement, qui le rend hermétique à la plupart des spectateurs.

Vendredi 10 mai. — **Les Abysses** n'ont point provoqué le scandale escompté. Tout juste quelques passes d'armes pour la forme (cf. critique *dans ce numéro*).

L'Ape Regina (**Le Lit conjugal**) est *le dernier-né de l'étrange imagination* de Marco Ferreri (**El cochecito**). Le film a eu l'air de plaire au public. Ses effets appuyés *ont trouvé une* audience facile. Cette histoire d'une jeune fille d'excellente et même bigote famille, qui use son quadragénaire *de mari pour soutirer de lui* un enfant, et qui le laisse expirer d'épuisement après satisfaction, a un côté Boccace assez plaisant. Mais on s'aperçoit vite qu'il s'agit d'une fausse bonne idée : l'heure et demie que dure le film n'en dit pas plus long que mes *deux lignes de résumé.* Il y a chez Ferreri un goût prononcé pour le monstrueux, la dérision, le sacrilège. Ce cinéaste appartient à la même famille qu'un Mocky : leur propre obsession l'emporte sur toute autre considération (en particulier esthétique). On ne peut nier l'existence de leur œuvre. Elle devient un objet de curiosité. On la regarde

comme on va dans les baraques foraines voir les monstres.

Samedi 11 mai. — Ce festival, décidément, semble voué à l'horreur. Après les sœurs souillons des **Abysses** voici les sœurs cossues de **What Ever Happened to Baby Jane ? (Qu'est-ce qui est arrivé à Baby Jane ?).** Ce film n'est pas une dégringolade par rapport au **Grand Couteau** ou à **Attaque.** C'est leur prolongement direct. Ceux qui les aiment devraient, en toute logique, défendre **Baby Jane.** Seuls les autres ont le droit d'en dire le mal que presque tout le monde pense.

Deux sœurs, deux ex-stars, l'une, Baby Jane, qui fut une enfant prodige, l'autre, qui fut une grande vedette à l'âge adulte, vivent ensemble, la haine au cœur. Le drame se glisse dans la maison hollywoodienne, avec la velléité de monter à la limite de l'horreur. Hélas, il n'atteint qu'au ridicule déplaisant.

La volonté de franchir les bornes de l'odieux, de démasquer par la caricature l'insondable bêtise et mesquinerie de l'être humain est une noble ambition qui n'exige qu'une qualité : un très grand talent d'artiste. On ne peut être Bosch, Goya ou Daumier que si l'on est d'abord peintre, et même très grand peintre. Sinon, l'on reste au niveau d'un Dubout ou d'un Siné. Flaubert l'avait bien compris, qui se voulait artiste au suprême degré, seule possibilité de faire de « Bouvard et Pécuchet » un chef-d'œuvre. Je crains que le style de monsieur Aldrich, aussi boursouflé que démodé, aux effets honteusement faciles (utiliser cinq fois le même procédé grossier de suspense : Baby Jane rentre toujours trop tôt !) ne contrarie, je dirai même, ne limite singulièrement, la portée de son œuvre. C'est du cinéma de l'épate dont la fausse rigueur masque le néant.

Si **Baby Jane** exige ainsi la sévérité, **El buen amor** (Le Bon Amour) appelle l'indulgence. C'est l'œuvre d'un jeune cinéaste espagnol, Francisco Regueiro, qui manifestement a vu Antonioni et la Nouvelle Vague française. Avec la journée buissonnière de deux jeunes amoureux, étudiants madrilènes, partis passer un dimanche en cachette à Tolède, Regueiro essaye de dresser un constat de la jeunesse espagnole actuelle : sa volonté et son goût de vivre viennent se briser sur la structure même d'une mentalité arriérée. D'où l'ennui que ressentent ces jeunes (et, par ricochet, nous, spectateurs). Le film est sympathique, bien que maladroit. Il m'a fait songer à ces films de jeunes italiens vus l'année dernière à Venise, en particulier celui d'Eriprando Visconti. Faut-il rappeler toutefois que la saisie des moments creux, banals, indifférents, exige une maîtrise que seul possède un artiste. Le véritable intérêt d'**El buen amor** est qu'il autorise quelque espoir sur son auteur.

Dimanche 12 mai. — J'avoue ma déception. J'attendais beaucoup de **Un jour, un chat,** le film tchèque de Vojtech Jasny. Or, c'est un film raté. Seules restent les intentions. Cette histoire d'un chat magique, présenté par des saltimbanques, qui possède la sale manie de voir les gens sous leur vraie couleur et contre lequel vont se liguer — en vain, évidemment — tous les impurs et les hypocrites démasqués, avait l'ambition d'être une sorte de comédie musicale où la féerie se mêlerait à la satire politique et la technique même de la couleur jouerait un rôle capital. Or, l'échec était inscrit dans le projet même. On sait que ce genre exige la réunion de multiples et grands talents, ainsi qu'une somme de moyens et un travail d'équipe énormes. Rien ne doit y clocher. Tout doit être vivant, gracieux, rapide, elliptique, etc. Seul Hollywood a pu s'y risquer, et encore a-t-il quasiment abandonné ce genre aujourd'hui. Dans ces conditions, c'est déjà un miracle si certaines scènes sont bien venues. J'espérais un petit chef-d'œuvre. Je n'ai vu qu'un film mineur et plaisant.

Lord of the Flies (le Seigneur des mouches) est le dernier film de Peter Brook, son meilleur diront certains que j'aurai bien garde de contredire. Un avion s'écrase dans une île du Pacifique. Il transportait une trentaine de garçons anglais, seuls survivants de la catastrophe. Les enfants vont retrouver tous les instincts de l'humanité. D'un côté, les pacifiques, les sages, les démocrates, etc. De l'autre, les chasseurs, devenus guerriers qui retrouvent les mythes de la bête monstrueuse (le seigneur des mouches) à laquelle il faut sacrifier et dont la crainte autorise la dictature absolue. La caste guerrière entre évidemment en lutte contre les pacifiques et les élimine ra les uns après les autres. Ce film, qui se voudrait atroce, n'est qu'un aimable divertissement. Nous sommes loin de **Feux dans la plaine,** qui avait au moins le mérite d'aller jusqu'au bout. Avec Peter Brook, il y a peu d'espoir de démence : le bon ton anglais est perpétuellement respecté. Si bien que, pas un instant, on ne croit que de si charmants bambins, élevés à Eton ou ailleurs, puissent se comporter comme des sauvages.

Lundi 13 mai. — Maigre, combien maigre journée.

Los Venerables todos (Les Solitaires), film argentin de Manuel Antin est le pire ramassis de l'avant-garde européenne actuelle, d'Antonioni à Resnais en passant... mais quelle importance ?

Tutune (Tabac), film bulgare de Nicolas Korabov ne restera pas gravé



Le Bel Amour, de Francisco Regueiro.

longtemps dans nos mémoires. C'est une fresque sur les rapports ouvriers-patrons, menée à la russe, alors qu'il aurait fallu la traiter à la cosaque. Un bon travail honnête ; consciencieux, conventionnel.

Mardi 14 mai. — La présence de **Carambolages,** le second film du téléaste Marcel Bluwal, est apparue, avec évidence, comme inadmissible dans le cadre d'un festival. La seule question qui se pose à son sujet est, alors, de savoir pourquoi il y a été admis. Problème qui nous mènerait, pour l'instant, trop loin. La cuisine du festival a, cette année, des relents nauséabonds. Faut-il rappeler le scandale des **Abysses,** cloué au pilori par Francis Cosne, président du syndicat des producteurs français ? Celui d'**Hitler connais pas,** le film de Bertrand Blier, proposé par le comité de sélection et carambolé au profit du **Rat d'Amérique** ? Faut-il rappeler que des films comme **Les Grands Chemins,** de Christian Marquand, ou **Vacances portugaises,** de Pierre Kast, ou **Les Carabiniers,** de Jean-Luc Godard, pour ne parler que de ceux que j'ai pu voir en privé, étaient plus aptes à représenter la France que ce pénible **Carambolages** ? Faut-il parler de la « maffia » qui tient en main le festival ? Faut-il... Faut-il ?... Il le faudra bien.

J'avais été sévère avec **Une aussi longue absence** qui obtint la Palme d'Or, il y a deux ans, ici même. Raison de plus pour me réjouir du succès obtenu par **Codine,** film présenté sous pavillon roumain. Loin de la fausse poésie de Marguerite Duras, Henri Colpi se sent à l'aise pour nous conter, d'une façon simple, retenue et touchante, la jolie histoire imaginée par le romancier roumain Panaït Istrati : celle d'un jeune garçon qui, à la suite de revers de fortune, vit dans le plus mal famé des quartiers de sa ville et s'y prend d'amitié avec Codine, le géant des truands, redouté et redoutable. On pense constamment, en voyant ce film, à ce qu'aurait pu en faire un Donskoï, tant **Codine** semble être un sujet pour lui. Elément appréciable du succès de l'œuvre : les très belles photos couleur de Marcel Weiss.

Mercredi 15 mai. — Il est possible qu'**Une rue comme il faut,** de Tomas Fejer, parce qu'il conte une histoire intimiste (une femme trompe, le temps d'une nuit, et le regrette, son directeur de mari avec un ingénieur de passage), soit important dans les pays de l'Est. Pour nous, c'est du niveau de Paul Hervieu. Le style s'essaye à être moderne, avec même une velléité de cinéma-vérité. Mais un scénario trop construit, un réalisme appliqué à des acteurs qui sentent leurs dix ans de métier rendent vaine l'entreprise.

Le Japon nous a présenté, cette année, le premier film samouraï qui soit totalement anti-samouraï. Et ce fut une très heureuse surprise. **Harakiri,** de Masaki Kobayashi, s'attaque en effet au fameux code de l'honneur de ces guerriers dont il démystifie l'imposture. Le cinéaste ne nous a pas caché d'ailleurs, dans sa conférence de presse, la résonance moderne qu'il a voulu donner à son film.

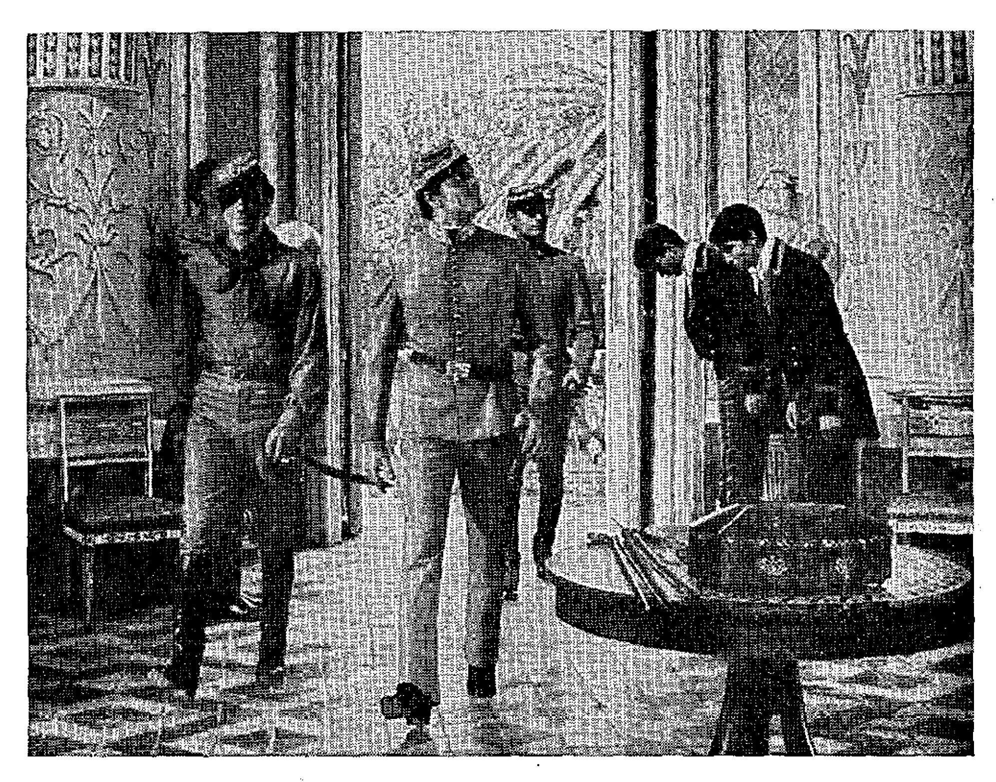
Il débute un 13 mai, au XVIIe siècle. Les guerriers, réduits à la paix, deviennent des « ronins », des samouraïs sans seigneur, et traînent misérables dans les villes. Certains font un chantage au hara-kiri : ils demandent à leur ancien maître la permission de se tuer dans leur demeure. Le maître accepte et force ainsi un postulant, un jeune homme, au sacrifice de sa vie. Un second survient. On lui raconte l'histoire du premier : comment, ce ronin, ayant vendu son sabre et son poignard, dut se suicider avec un sabre en bois. Mais cela ne diminue en rien la volonté du second, bien au contraire. La raison : il entend assumer la vengeance du jeune harakirisé dont il était le beau-père. En contant son histoire, il révèle l'hypocrisie et la barbarie du code de l'honneur. Le film s'achève par un combat où le vieux ronin trucide une dizaine de ses anciens compagnons d'armes, avant de mourir lui-même par harakiri. Le seigneur du clan n'a rien de plus pressé, évidemment, que d'étouffer l'affaire.

Le caractère hiératique du style, le côté envoûtant du rythme même des paroles (tout le début, en effet, par champ-contrechamp n'est qu'un très long dialogue) créent peu à peu un climat de tragédie dont la violence contenue éclate dans les dernières scènes du film avec une grandeur et un lyrisme assez stupéfiants. Le duel dans la plaine, puis le combat dans le palais, à la fois d'un réalisme sauvage et d'une stylisation digne d'un ballet, éclipsent sans conteste possible tout ce que l'on a vu dans le genre (Mizoguchi excepté, pour la simple raison que ce dernier ne filme jamais l'action, mais l'idée de l'action). Kobayashi me semble mériter une place de première importance dans le cinéma nippon. Espérons simplement qu'après ce film, les admirateurs de Kuroshawa cinéaste saisiront la complaisance et la gratuité de leur idole. **Hara-kiri,** sans être un chef-d'œuvre, est le seul film, à ce jour, digne d'être couronné.

Jeudi 16 mai. — Puisque **Pour la suite du monde,** le film canadien de Pierre Perrault et Michel Brault a dans notre revue des défenseurs acharnés, que personnellement cette nouvelle tentative de cinéma-vérité m'a plongé derechef dans un ennui sans bornes, et que décidément je ne discerne en rien l'intérêt de cette sorte d'entreprise, je préfère laisser le soin aux admirateurs du film — par ailleurs on ne peut plus sympathique — le soin de le défendre.

En revanche, et cela peut sembler une justification aux tenants du cinéma-vérité, on conçoit de moins en moins un cinéma néo-réaliste selon l'ancienne formule. Car il est difficile désormais d'accepter que des problèmes concrets, comme celui qu'expose Ermanno Olmi avec **I fidanzati (Les Fiancés),** sur les rapports d'un ouvrier du Nord qui vient travailler dans le Sud de l'Italie, que ces problèmes, donc, exposés avec une volonté de constat social, soient dénaturés par l'esthétisme de la forme. On se sent perpétuellement gêné ici, par une prétention artistique, une volonté de « faire poétique » tout en « faisant vrai ». Et puis ce film, encore un, souffre de ce nouveau fléau, l'antonionisme galopant. Il ne s'en relève pas.

Vendredi 17 mai. — Avec **This Sporting Life (Le Prix d'un homme),** l'ancien critique anglais, Lindsay Anderson, fait une entrée remarquée dans le long métrage. Ce théoricien du Free Cinema (cf. Marcorelles) se devait évidemment d'illustrer son point de vue. Il y parvient d'une heureuse façon. Son film conte l'aventure d'un ancien mineur gallois, devenu champion et vedette de rugby, ainsi que ses débats sentimentaux avec une veuve, mère de famille, plus âgée que lui, qui aboutiront à la mort de cette dernière et à la déchéance du premier. Si le contexte social occupe évidemment une place importante dans le film, il n'intervient pourtant que comme un élément qui conditionne la nature des personnages. Car c'est surtout à celle-ci que s'intéresse Anderson. Ce qu'il a voulu saisir, ce sont des personnages victimes de la complexité de leur être, complexité qui les dépasse, nous dépasse et dépasse l'auteur. Le seul reproche, alors, que j'adresserai au film est que le cinéaste n'a pas su trouver un style adéquat pour exposer d'une façon nouvelle cette manière de voir. Là où on attendait une conception loseyenne du cinéma, on assiste à un film honnêtement fait, mais sans



Le Guépard, de Luchino Visconti.

grande personnalité dans l'expression. On en arrive même à confondre le film d'Anderson avec les entreprises précédentes de Richardson et de Karel Reiz. Mais ne noircissons pas la situation. **This Sporting Life** est l'un des très rares films de ce festival qui se regardait presque de bout en bout sans ennui.

Le film chinois de la République de Formose nous a paru beaucoup moins intéressant que celui de l'année dernière.

Samedi 18 mai. — Le dernier film de Mulligan confirme, je pense, définitivement la tiède médiocrité de ce cinéaste. **To Kill a Mockingbird (Du silence et des ombres)** est un « Dimanche de Ville-d'Avray » à l'américaine. C'est évidemment supérieur, parce que mieux fait et que l'histoire est plus intéressante. Mais on n'en est que plus furieux de voir gâcher par sentimentalisme, conformisme et paternalisme un sujet qui aurait pu faire un beau film : comment des enfants à l'imagination ardente voient un drame raciste en Alabama dont ils seront finalement les victimes. Ce n'est pas que Mulligan ne s'escrime à bien faire. Au contraire. Il accumule les détails pittoresques à chaque plan. Et pourtant son film manque totalement de vie. Quant à l'interprétation de Gregory Peck...

Dimanche 19 mai. — Ni le scénario, ni le dialogue, ni la couleur, la musique, le montage, les acteurs (non dirigés) etc., rien n'est sauvable dans **Le Rat d'Amérique** de Jean-Gabriel Albicocco. Tout condamne irrémédiablement ce film, dont le choix pour le festival confirme le scandale de la sélection. Pourtant, et il sera beaucoup pardonné à son auteur pour cela, la médiocrité de l'ouvrage débouche, à deux ou trois moments, sur le pur burlesque (le viol, Aznavour déguisé en Indien, etc.). Jamais on n'aurait cru possible une telle parodie involontaire du cinéma américain ! Il y avait pourtant là un sujet...

La Pologne avait délégué, cette année, Wojciech Has pour la représenter. Choix sympathique, mais non payant. **L'Art d'être aimée** conte l'histoire d'une femme qui, pendant la dernière guerre, risque sa vie pour sauver son amant recherché par la Gestapo. Mais, dès la Libération, ce dernier n'a rien de plus pressé que de la quitter. Cette narration d'un petit drame sentimental, tout en flashback, ne manque pas de qualités. Il y a une certaine recherche dans la direction des acteurs et un ton qui accrochent, au début. Puis, très vite, le film tombe dans la grisaille informe de son propre sujet : son attachement aux détails infimes, allié à un manque de vigueur, entraîne peu à peu l'œuvre vers la mièvrerie. **L'Art d'être aimée** n'est qu'un sous-produit de **Train de nuit,** et Has n'est ni Wajda, ni Kawalerowicz, ni Polanski.

Lundi, 20 mai. — J'avoue qu'une

seule projection du **Guépard** ne favorise pas la critique objective, tant on a envie, pour traduire ce qu'on a ressenti, d'aligner superlatifs sur superlatifs. Trois heures durant, nos yeux n'ont pu se détacher de l'écran, absolument éblouis, émerveillés, enchantés par une beauté visuelle si évidente, riche et pleine comme une émotion profonde, que chaque plan en devenait bouleversant. Incontestablement, c'est le chef-d'œuvre de Visconti.

Un grand seigneur sicilien, fier de son titre, juge cependant avec lucidité *l'évolution* nécessaire de la société, à l'époque de Garibaldi. Il assiste avec un détachement de plus en plus grand aux derniers feux d'une aristocratie qui se meurt, dans le même temps qu'il se sent guetté par sa propre mort.

Résumé ainsi, on voit ce que le *sujet a de spécifiquement* viscontien. Cette façon presque charnelle qu'a la mise en scène de révéler la beauté de tout ce qui est, pour rendre plus déchirant le sentiment de sa disparition, trahit l'idée fondamentale de l'œuvre. Le prince est le gardien d'une splendeur — sorte de dieu abstrait auquel, du décor au moindre geste, tout est soumis ; mais il est assez lucide pour voir cette splendeur mourir peu à peu, comme se fanent lentement les couleurs claires, vives, et même éclatantes des premières images, jusqu'à ce bal magnifique, aux tonalités violettes et vert sombre, signé de mort, qui clôt le film.

Le Guépard apparaît alors comme l'histoire d'une lente prise de conscience, à la faveur d'événements extérieurs qui troublent irrémédiablement *l'immobilisme* d'une ordonnance dans laquelle voulait se confiner le prince (une ordonnance de pure beauté, une fois pour toutes statufiée : cf. la scène d'action de grâces, à l'arrivée des Salina dans leur villa de campagne, où un travelling les saisit tous, l'un après l'autre, comme des statues de pierre). Et, dans le même temps qu'il approfondit cette conscience, le prince se détache de la splendeur, la regarde, la juge — et par là-même se suicide. D'où la très longue scène du bal, traitée comme un pur documentaire. Toute ligne dramatique externe s'efface : ne reste qu'une succession d'instantanés qui aiguisent le sentiment douloureux et résigné du prince de se sentir dépouillé de sa chair, dépossédé de son monde, au profit d'une *nouvelle classe* qui veut jouir de cette splendeur sans en connaître les règles morales secrètes, immédiatement, avec un *appétit* vulgaire de la vie.

Il n'empêche qu'Angelica, incarnation de cette nouvelle beauté purement bourgeoise qui corrompt les moins purs (d'idéaliste, elle transforme en réactionnaire Tancrède, le neveu du prince, cet aristocrate qui a l'âme d'un bourgeois), reconnaît son prince et lui rend hommage en en faisant le véritable dieu de la soirée (la valse), bafouant ainsi involontairement Tancrède, qui soudain prend lui aussi conscience de la chute d'un monde dont il est issu, mais dont il ne fera jamais réellement partie.

On comprend dès lors que **Le Guépard** soit, en définitive, la confession de Visconti. Le drame de cette prise de conscience, c'est le sien en tant qu'individu, aristocrate et communiste, qui ne peut malgré lui se dépouiller de son passé. Et c'est encore le sien en tant qu'artiste qui, aristocrate, ne peut saisir la réalité : comme si la vie ne daignait se présenter à lui qu'en tenue d'apparat, selon une ordonnance éternelle. Cette beauté, qui devient le tout de son art, est, dans le même temps, jugée secondaire et dérisoire dans *l'évolution morale* de l'humanité.

Mardi 21 mai. — L'un des grands fléaux de l'Afrique, dit-on, ce sont les mouches. Une nouvelle espèce vient d'apparaître : le médiocre cinéaste blanc qui, ne parvenant plus à faire illusion dans son pays, s'abat sur les jeunes républiques noires. **La Cage**, film paternaliste et bébête, informe et ennuyeux, est le dernier produit de cette race. Il est dû à Robert Darène, l'auteur d'**Il suffit d'une fois** et d'autres chefs-d'œuvre.

La Tragédie optimiste a bien déçu. Le film, pourtant, partait bien : pendant trois minutes, c'est du Gance, le Gance de **Napoléon** et de **J'accuse**. Puis, cela reste du Gance, académique, sans âme, sans invention. Ces roulements d'yeux, ces gestes épiques, ces masques grimaçants qui se veulent puissants, tout cela est la descendance directe de **L'Assassinat du duc de Guise**. Malgré tout, ce parti pris d'user du *Superscope* 70 pour faire du grand opéra sans musique ne me déplaît pas. Le faux grandiose est, au fond, amusant.

Mercredi 22 mai. — J'aime assez **Ciel de gloire**, de Takis Kanellopoulos. Racontant la défaite grecque de 1940 où, après une première victoire sur les Italiens, le pays fut submergé par les Allemands, le film se présente comme une sorte d'Odyssée à rebours. Triste comme une mélopée, cette œuvre est la description d'une errance. Des personnages que l'on confond (volontairement) les uns avec les autres, des lieux et des événements qui ne sont jamais précisés, créent un monde abstrait qui prend rapidement l'allure d'un *monde mort* dans lequel des hommes marchent, souffrent et meurent sans savoir pourquoi. Aucune action *dramatique. Simplement*, le récit de petits incidents : la perte, par un vaguemestre, d'un colis, le vol d'un soulier sur un soldat mort. **Ciel de gloire** n'est pas un grand film, mais c'est un film sensible et attachant. Kanellopoulos, ex-assistant de Cocoyannis, qui refuse tout effet et travaille dans la discrétion, me semble plus doué que son maître.

Ce n'est malheureusement pas la *discrétion* qui caractérise **L'Autre Cristobal**, d'Armand Gatti. On a parlé d'un film délirant, et c'est vrai, si l'on s'attache à l'apparence extérieure. Une caméra jamais droite cadre des décors architarabiscotés dans lesquels se débattent des *personnages* qui jouent une fable naïve : comment des paysans, guidés par le nouveau Cristobal — en français *Christophe* (Colomb) — partent à la conquête du ciel, dominés par un dictateur, renversent ce dernier et le ciel, puis reviennent sur terre, dans une nouvelle Amérique promise désormais au bonheur de l'homme et destinée exclusivement à l'homme. Fable sympathique, comme on voit. Pourquoi faut-il que l'auteur gâche tout par un parti pris baroque d'autant plus condamnable qu'il n'est ici que procédé ? Gatti a du talent, du tempérament, de la force, mais **L'Autre Cristobal** est un film très mauvais.

Jean DOUCHET.

Jean-André FIESCHI et Bertrand TAVERNIER rendront compte, dans notre prochain numéro, des films présentés hors compétition.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Jean Collet	Bernard Dort	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
L'Ange exterminateur (L. Bunuel)	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★	★★★
Le Couteau dans l'eau (R. Polanski)	★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★
Le Joli Mai (C. Marker)	★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★	★★★
Mourir à Madrid (F. Rossif)	★★★	★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★	★	★★
A cause, à cause d'une femme (M. Deville)	★★★	★★	★★	★★	★★★	★★	★	★	★★	★
Les Abysses (N. Papatakis)	★	★★	★★★	★★★	●	★★	★★	★★★	★	★
L'Ile des amours interdites (D. Damiani)	★★				●			★		
Requiem pour un champion (R. Nelson)	★	★		●		★		★		
La tête à l'envers (J. Logan)	★	●			★			★		
Ils ont tué Jaurès (J.-B. Bellsolell)		●	●	★	●	★	★	★		
Les Bonnes Causes (Christian-Jaque)	●	★		★	●		★	●		
Les Veinards (De Broca, Girault, Pinoteau)	●	●			★			●		
Le Verdict (P. Glenville)	★	●	●	●		●		●		
Les Lycéennes (H. Keller)	●			●				●		
Le Pigeon qui sauva Rome (M. Shavelson)		●			●			●		●

LES FILMS



Leon Niemczyk et Jolanta Umecka, dans *Le Couteau dans l'eau,* de Roman Polanski.

Les certitudes sensibles

NOZ W WODZIE (LE COUTEAU DANS L'EAU), film polonais de ROMAN POLANSKI. *Scénario :* Jerzy Skolimowski, Jakub Goldberg, Roman Polanski. *Images :* Jerzy Lipman. *Musique:* Krysztof Komeda. *Interprétation:* Leon Niemczyk, Jolanta Umecka, Zygmunt Malanowicz. *Production :* Films Polski, 1962. *Distribution :* Films de la Pléiade.

Lorsque nous lisons Kant qui parle des « concepts usurpés, comme ceux de *bonheur,* de *destin,* qui, à la vérité, circulent de tous côtés grâce à une indulgence presque universelle, et qui pourtant soulèvent parfois la question: *quid juris ?* », nous croyons voir cette question s'articuler, sans détours, dans

notre propre bonheur, notre propre destin. L'illusion est proche, de penser alors que l'art prend le relais de notre interrogation et pose les questions pour nous. L'art passera donc pour une expression de la vie humaine. On nous somme de nous reconnaître dans les œuvres qui nous plaisent. Cette illusion nourrit la critique depuis belle lurette, et le cinéma vient ajouter à la confusion puisque, mieux que partout ailleurs, spectacle et spectateur s'identifient volontiers. Il est tentant d'y aller chercher des leçons de morale, déguisées ou non. Nous n'avons que trop pâti des ravages du subjectivisme moderne qui propose la création comme « le résultat de l'exercice d'une virtuosité géniale chez un sujet souverain ». En disant du bien du *Couteau dans l'eau*, je voudrais simplement prôner un cinéma qui s'accommode des seules certitudes sensibles, où l'œuvre est refuge proposé à la vérité, et qui se donne pour tâche d'accueillir le temps, goutte à goutte. Bref, un cinéma du savoir immédiat qui est savoir de l'immédiat, où basculent bonheur et destin vers leur incertitude. Pas besoin, là, de confronter notre idée du bonheur (ou sa nostalgie) à celle de l'auteur, et d'en mieux vivre, mais besoin plutôt de trouver notre temps pendant que l'écran nous confronte à un temps qui se perd. L'œuvre n'a jamais un point d'avance sur son spectateur. Et ce fameux « cinéma atonal » dont on commence à parler, c'est sans doute celui où le temps est uniquement réceptacle et non valeur. Et c'est par là que *Le Couteau dans l'eau* touche d'abord. Que le cinéma soit « un art du temps », on le savait, mais que les actions du temps soient son seul sujet, voilà ce que nous découvrons lentement. (C'est à ce niveau de compréhension qu'apparaît enfin un film aussi niaisement reçu que la *Baie des Anges* ; on aurait dû mieux voir que le jeu du temps y est plus capital que les jeux des personnages.) *Le Couteau dans l'eau* montre deux hommes et une femme pendant vingt-quatre heures sur un bateau à voiles : ces heures « contiennent » leurs sentiments. Le présent — leur présence dans le présent — les contamine. (On a vu un film récent, prenant la paille des mots pour la poutre des choses, faire du présent un invraisemblable puzzle, et tout était au rendez-vous, sauf le temps.) Nous assistons au scepticisme s'accomplissant. Le destin se révèle sous les petits visages de la veulerie, de l'envie, de la bêtise, de l'inconscience, de l'indifférence : autant d'unités mélodiques qui constituent des comportements. (Autre lieu commun de la critique : tous les arts aspirent à la condition de la musique, qui n'est que forme, — cf. Paulhan, prince des lieux communs. Mais il ne s'agit certainement pas de recopier naïvement des rythmes musicaux.) La liberté des formes (1) n'est pas au cinéma, que je sache, caricature puérile du temps (Robbe-Grillet), elle se situerait plutôt du côté d'une transparence telle que le temps devienne alors un site où se meuvent sans contrainte toute action et son aboutissement.

C'est ce qui permet au pessimisme dérisoire des personnages de Polanski d'échapper à l'arbitraire. Là où d'autres rencontreraient le havre de la psychologie ou n'importe quelle forme d'angoisse ou de salut, et feraient de cette rencontre un tremplin, Polanski se satisfait de ce que le temps laisse affleurer : des êtres falots et lâches qui « s'adonnent à passer le temps passant ». Et tout a lieu sans conclusion, sans regrets.

Dans une lettre, Rilke fait la différence, à propos de Van Gogh et de Manet, entre le « jamais-peint » et le « pictural ». Le « pictural », au cinéma, ce serait précisément Polanski, c'est-à-dire cet effort vers une soumission à « l'achèvement dans le temps de l'objectivité photographique » (je ne me risque pas à nommer un équivalent du « jamais-peint »). Qu'est-ce que cela signifie ? Ce serait trop beau de pouvoir posséder par quelques mots le secret du cinéma. Je me demande, par exemple, pourquoi je songe au cinéma en lisant cette phrase : « La dernière fois que j'allai à la mer avec elle, Silvia se rhabilla dans les genêts et je la vis, courbée, toute rose et brune, se dégager de son maillot en secouant les jambes » (Pavese, *Fuoco Grande*) ? Je me demande aussi ce que signifie cette phrase critique : « Avec Antonioni, le cinéma a cessé d'être théâtral pour devenir romanesque » (1) ? Ces

(1) Celle par exemple qui fait les derniers oiseaux de Braque rejoindre feuille morte, étoile de mer, vague et nuage ou encore papillon.

deux petits textes signalent l'impossibilité d'une définition. Si le film de Polanski me les a remis en mémoire, c'est qu'on y découvre ce « cinématographique » (le « pictural » de Rilke) que désigne Pavese, qu'insulte le critique : derrière la modestie du ton et la banalité de l'action, ne décèle-t-*on* pas un usage très moderne de la caméra, objet de prises de vues qui arrache au temps des bouts de vie et nous les livre ? Fragments d'existence, de cette existence quotidienne un peu idiote et insignifiante, qui, en de brefs sursauts, ose se souvenir du destin et du bonheur. Et nous voici revenus à Kant : c'est l'indulgence qui introduit subrepticement ces concepts. Une observation un peu lucide, et *dans le temps*, de ces fragments aboutit aux seuls gestes, aux sensations : un jeu qui distrait, un baiser qu'on prend pour un instant d'absolu, un effort physique, un dialogue où des êtres croient se mettre à nu, tous ces moments qui composent notre journée, observés sans complaisance, ne conduisent guère à de nobles idées sur nous. Un des passages les plus significatifs du film est celui où le mari étend sur le corps de sa femme une huile qui la fera brunir : c'est tout le ridicule et l'ennui qui, par ailleurs, retiennent aussi un Steinberg. Il est préférable alors d'évoquer les concepts usurpés. Polanski démontre où est l'usurpation. Le bonheur, le destin, ce n'est d'abord que *ça*. (Se demander si seul le cinéma pouvait poursuivre cette démarche, etc., n'intéressera personne, j'imagine.) Si beaucoup s'interrogent et, de questions en questions, tracent une image du monde et si d'autres montrent le monde comme image, il est assez beau aussi de dégonfler les baudruches et de renoncer à partir de zéro ou de jalouser l'infini en s'assurant de ces certitudes sensibles qui nous occupent plus que nous ne le voudrions. Avant de se colleter avec le ciel (ou après, ou pendant), il faut savoir se préoccuper d'un couteau auquel on tient et qui est tombé dans l'eau. Il existe toutes sortes de mots pour nommer ce genre d'occupation. Elle est désormais filmée. Elle le sera encore. La première question, c'est : *quid juris ?*

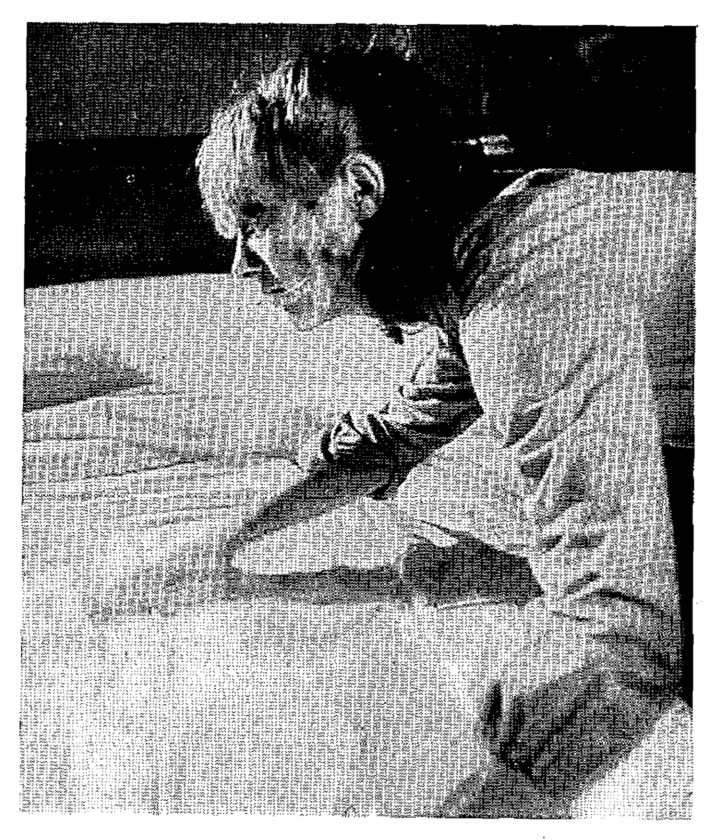
François WEYERGANS.

La guerre des profondeurs

LES ABYSSES, film français de NICO PAPATAKIS. *Scénario :* Jean Vauthier. *Images :* Jean-Michel Boussaguet. *Musique :* Pierre Barbaud. *Interprétation :* Francine Bergé, Colette Bergé, Pascale de Boysson, Colette Régis, Paul Bonifas, Jean Legoff, Lise Daubigny, Marcel Roche, Robert Benois. *Production :* Lenox Films, 1962.

Il y a un côté conte de fées, dans cette entreprise. Il y avait une fois, à Paris, un jeune Grec, très beau, très gentil. Il jouait le chef de la police dans *Voyage-Surprise* de Pierre Prévert, il avait cinquante amis qui l'adoraient, car sa générosité et sa gentillesse étaient sans égales. Il fit les deux « *Rose Rouge* », il aida les débuts de deux grands metteurs en scène de théâtre, Michel de Ré et Yves Robert. Il gagnait de l'argent, il se ruinait. Il partit pour les USA. La production de films l'intéressait. De quelle manière, je ne le sais pas exactement, il fut mêlé à la production de *Shadows* et de *Connection*. C'était un ami, je l'aimais bien. En fait, je ne le connaissais pas. Derrière Nico se dissimulait encore Papatakis. En sortant de la projection des *Abysses*, quand j'ai vu le film pour la première fois, j'ai été obligé de lui dire:

(1) Jean Roudaut dans *Critique*, n° 178, p. 241.



Colette Bergé, dans *Les Abysses,* de Nico Papatakis.

« Je te croyais charmant, amusant pour la vie nocturne et les vacances. Je me suis trompé. Je ne savais pas qui tu étais. » J'ai pour lui un fantastique respect et une grande admiration.

Pour la plupart des films un peu ambitieux, aujourd'hui, le metteur en scène doit remuer une montagne. Nico Papatakis, pendant des mois, une année, peut-être, avec une patience et une obstination de fourmi, a rassemblé de faibles moyens de production, et a fait son film envers et contre tout. Faire le film a dû, paradoxalement, être une sorte d'entr-acte reposant. Puis, pendant encore des mois, il s'est battu pour sortir le film, avant le coup de foudre qui a décidé la commission de sélection à envoyer le film à Cannes, sous une tempête de hurlements, allant jusqu'à la diffamation publique, des gens de la production classique. Ce travail d'Hercule est devenu monnaie relativement courante. Il est bon qu'on sache qu'il a eu lieu, et comment. Il y a donc un film, qui, une fois de plus, dément les propos routiniers, et la paresse intellectuelle des gens qui se lamentent hypocritement sur la crise du cinéma.

Ce qui me frappe le plus, dans ce film qui est un premier film, est la cohésion de la forme et du propos. Images, mise en scène, direction d'acteurs ont une unité de ton et de style qui donne à réfléchir. Que cette allure de maîtrise soit le fait d'un débutant, est une sorte de preuve par neuf supplémentaire, du fait que la réalisation d'un film est plus une question de justesse de la pensée et de la réflexion que de possession d'un

« *métier* ». Il est vrai, sans doute, que la direction d'acteur, comme le style ou la grâce, est une chose qu'on a, ou qu'on n'a pas, et qui ne peut pas s'acquérir peu à peu. Les deux sœurs Bergé, sans doute, ont un étonnant tempérament, Pascale de Boysson, une présence et une efficacité remarquables. Mais le principe même du jeu, et la qualité générale des comédiens viennent d'une démarche évidemment volontaire et délibérée : on part au maximum de la violence, dans un mouvement de paroxysme, qui n'aura aucune baisse de tension pendant une heure et demie, ce qui est, proprement, une performance. Pendant les dix premières minutes, on attend vaguement une descente de la violence. Puis on oublie tout à fait. De même, la rigueur et la simplicité de la mise en scène, complètement disciplinée, soumise au texte, touchent par la manière dont le système se maintient tout au long du film — lui donnant cet aspect de bloc qui accuse la brutalité du choc produit. Au milieu des complaisances, des disparates ou des facilités d'une énorme proportion des films français *Les Abysses* brille du sombre éclat d'une grandeur sauvage et agressive, et rend un son presque inédit en France.

***

L'idée initiale de Nico Papatakis était d'adapter « Les Bonnes » de son ami Genet. Puis, devant les difficultés de l'entreprise, car la pièce, admirable, est coulée dans une forme théâtrale sans doute inadaptable, il revint tout simplement au fait divers qui était à l'origine de la pièce, et demanda à Jean Vauthier d'écrire, à partir de là, un scénario absolument nouveau. Les amateurs d'esthétique peuvent se pencher sur cette double démarche, qui, d'un même point conduit à une pièce et à un film semblablement impressionnants. Le texte de Vauthier, d'une rare qualité littéraire, a probablement clarifié le propos même de Nico.

Le film a été reçu comme une parabole, où l'on a trouvé des significations plus complémentaires que divergentes. De la dialectique du maître et de l'esclave, aux guerres de libération privées, ou à la rebellion anarchique, il est assez beau qu'il n'en soit résulté qu'une série de coups de projecteurs qui éclairent successivement un film assez riche pour les supporter tous. L'accumulation de la violence, comme la vapeur dans une chaudière, et d'où sort l'explosion finale, est montrée d'une manière telle que le spectateur ne peut pas échapper au carcan de cette logique. Le burlesque et le grotesque des parents, qui rejoint dans le dérisoire les meilleures exhortations des chefs d'Etat, vient renforcer la progression inéluctable, qui est la marque de la tragédie, plutôt que distraire, — et c'est sans doute, dans la construction dramatique, ce qui me semble le plus remarquable. Et le plus rare au cinéma.

De la même façon, le fait que le mythe de la propriété soit, directement ou indirectement la motivation essentielle des actions de tous les personnages, et se fasse sourdement un chemin dans ces consciences obscures, vient renforcer, plutôt que diminuer, cette infernale logique qui amène aux meurtres inévitables. La construction est ainsi faite qu'il est impossible de trouver une autre issue que le massacre. Le spectateur, devant tant de films, se trouve si souvent dans la posture du stratège du café du commerce (« et si j'avais fait donner mon artillerie à ce moment-là, qu'est-ce qui serait arrivé ? Von Kluge aurait été battu ») qu'on peut avancer, avec peu de crainte, qu'il refait souvent un autre scénario à mesure que se déroule le film. Impossible ici. D'où cette impression de force et de puissance. Elle est due, évidemment, à la violence du ton, à la brutalité des images. Mais secondairement. L'essentiel étant une logique d'acier. Truisme, évidemment, si on veut faire l'analyse d'une tragédie. Mais performance, encore, s'il s'agit de cinéma, qui s'avance rarement d'une manière aussi brave dans le domaine de la grandeur tragique.

Nico Papatakis a médité des mois ce coup de poing contre l'ordre moral, et il en a fait une tragédie classique. Dans les conditions actuelles de la production des films, je crois que c'est un exploit de première grandeur, que d'avoir donné à cette tragédie la forme nécessaire et irremplaçable d'un film, déjà. Exploit qui se redouble avec la sombre beauté de ce film, d'où l'on sort étourdi, bousculé, ravagé. Vengé aussi.

Pierre KAST.

L'autre bonheur

A CAUSE, A CAUSE D'UNE FEMME, film français de MICHEL DEVILLE. *Scénario :* Michel Deville et Nina Companeez. *Dialogues* : Nina Companeez. *Images :* Claude Lecomte. *Musique :* Jean Dalve. *Décors :* Alexandre Hinkis. *Interprétation :* Jacques Charrier, Mylène Demongeot, Marie Laforêt, Juliette Mayniel, Odile Versois, Jill Haworth, Helmut Griem, Yvonne Monlaur, Grégoire. *Production :* Eléfilms, 1962. *Distribution :* Fernand Rivers.

Le phénomène est bien connu : certains éloges, même sans la moindre malignité d'intention, ruinent l'intérêt d'une œuvre, la privent de toute substance, avec plus d'efficacité que n'en saurait obtenir une attaque pleine de rage et de fiel. Rien ne surpasse en infamie cette mésaventure, sauf peut-être la relégation aux enfants d'un chef-d'œuvre par excellence destiné aux seuls adultes (cf. « Les Voyages de Gulliver » ou « Moby Dick », parmi une foule d'autres exemples). Or je crains fort, pour Michel Deville, un renouvellement de ce malentendu. L'accueil réservé à son dernier film ruisselle de mots-clés — « fraîcheur », « gentillesse », « divertissement », etc. — qui fleurent l'aisance de la digestion, plutôt que le service des nourritures spirituelles. Il est vrai que l'auteur en personne et sa complice dialoguiste Nina Companeez encouragent la flatterie commerciale, avec une ribambelle de « *L'essentiel c'est de distraire le public* » et de « *Nous n'avons rien à dire* ». Attitude chère à certains cinéastes américains et préférable à celle de ces metteurs en scène français qui s'entêtent à « montrer » dans des interviews les choses qu'ils n'ont pas su mettre dans leurs films, — si le spectateur consent à négliger le tir de barrage pour aller y voir de plus près. Dans ce cas précis, tout le monde ou presque s'est contenté de rester à la lisière. Avec un dossier de presse exceptionnel, *A cause, à cause d'une femme* figure parmi les films les plus méprisés de l'année. On l'a entouré de compliments, on l'a cajolé, comme une jolie femme trop coquette qu'on enveloppe d'égards et qu'on gave de cadeaux, en se félicitant avec sadisme de la fragilité, de la faiblesse, du *néant* de cet être. Chacun se dit qu'il possédera avec facilité, et sans conséquence ni engagement personnel, un tel film, de la même façon qu'il en userait avec une « femme-objet ». Bref, nous pourrions en conclure qu'il s'agit d'un film de *plaisir*.

Le sujet se prête à cette interprétation, et on comprend que Deville subisse un sort analogue à celui de Max Ophuls, longtemps traité par la critique comme une cocotte de grand luxe. L'adroit ciselage de l'intrigue, les préciosités, les maniérismes, voilà pour justifier les termes de finesse, charme, élégance, poésie. Et puis le donjuanisme du héros, les complaisances de toutes les femmes-objets dont il s'entoure, l'aimable intemporalité de l'anecdote, voici pour nous rappeler à juste titre les duettistes Marivaux et Musset, surtout lorsque le conquérant étourdi s'éprend d'une déesse inaccessible et connaît la torture ordinaire du cœur. Un faux pas, et nous tomberions dans la trivialité du Boulevard, comme l'affectionnait le cinéma français traditionnel. Revu par Aurenche et Bost, dialogué par Henri Jeanson, le rôle qu'interprète Jacques Charrier fournirait un parfait échantillon de masculinité agressive, avec pour contrepartie les perfidies et lâchetés du sexe faible. En apparence, *A cause, à cause d'une femme* sacrifie à de tels clichés, et les références littéraires et théâtrales, cet enracinement dans les stratifications de notre culture, ne serviraient donc que d'alibi aux conventions digestives d'une mythologie périmée. A quel crime ne conduirait pas l'amour des conventions, ce gage de dandysme ? L'insolente modestie de l'intrigue policière recoupe l'agencement trop bien policé des péripéties, et toutes ces mignardises confirmeraient l'impression de contempler une bulle de savon.

Image trop simple, même si fut ainsi séduite, *enchantée* plutôt, une intelligentzia décadente. Pas plus que Rémi n'appartient à la race écœurante des surmâles pour caleçonnades bourgeoises, le film ne se résume dans un badinage futile, embué de mélancolie verlainienne par les égratignures du cœur. Il nous faut dépasser l'abord, aussi juste et réussi qu'il nous apparaisse. De même que l'égoïsme de Rémi ne signifie par une régression puérile du personnage — qui représenterait alors un

« homme-enfant » comme il existe des « femmes-enfants » — mais, au contraire porte référence à l'âge d'or de l'humanité, où chacun avouait sans hypocrisie son indifférence, son refus de l'Autre (c'est pourquoi Rémi, aux yeux des auteurs, figure le véritable *bonheur de vivre*, l'innocence, dans la plus parfaite amoralité, et sans porter préjudice à des partenaires *qui lui ressemblent*, en dépit des preuves contraires), de même le film ne se borne pas à quelque ronde pour fête galante. Sous la fine peau dont il se pare, on le découvre musculeux, rude, presque sauvage. Tourné très vite, photographié à la diable, doté de mauvais décors et de costumes parfois discutables, *A cause, à cause d'une femme* se révèle en définitive l'inverse de la précieuse et mièvre broderie que l'on attendait. Un bibelot peut-être, mais un bibelot de haute époque, fruste et secret, envoûtant.

Avant l'apparition du générique, une clé nous est offerte. Cécilia danse, et la vie s'est arrêtée, du moins ce que nous croyons la vraie vie. Rémi observe Cécilia, et d'emblée l'acte de possession magique s'opère. Sans le savoir, sans le vouloir, il est entré dans l'univers de Cécilia (qui semble-t-il ignore sa propre nature et sa puissance). A partir de ce moment, Rémi ne s'appartient plus, au sens strict, et sa vie dans le monde réel relève des illusions d'optique. Tout peut arriver : effectivement, dans l'heure qui suit, on l'accuse d'avoir commis un crime. Les motivations réalistes, et d'ailleurs parfaitement arbitraires et artificieuses, ne doivent pas nous tromper ; on aurait pu aussi bien lui reprocher d'avoir volé la tour Eiffel ou d'être la réincarnation d'Adolf Hitler. Le seul élément d'importance, c'est la foudre de l'inattendu tombant au milieu de l'existence normale (bien sûr, la réaction dialectique des personnages sera, durant tout le film, de « transformer peu à peu la situation dramatique pour l'adapter à leur conception de la vie » — Nina Companeez dixit — et ainsi comble-t-on le fossé entre la gravité de l'événement et l'insouciance, la gaieté de l'expression). S'il existe une grâce, un *charme*, dans ce film, nous les devons à la fascination de l'occulte, bien plus qu'aux afféteries du snobisme. Dernier mot pour exécuter l'erreur : il s'agit en l'occurrence de *captiver*, et non de plaire.

Premier mouvement, nous voici prévenus que la vie est un songe. Cécilia est apparue dans une danse de fascination ; elle disparaît de même. Tout ce qui arrive à l'intérieur de ce rituel, c'est-à-dire le film entier, ne présente qu'un potentiel de réalité douteux, analogue aux célèbres ombres de la caverne platonicienne. Aussi élevé que soit le degré de réalisme, de vitalité, de *présence*, dans les rapports avec les êtres appartenant à l'existence « normale », la primauté de l'autre monde (qu'on l'appelle rêve, pensée, etc.) ne se discute pas. Il suffit de remarquer combien les flashbacks (ou plus précisément les pensées de Rémi) l'emportent sur le récit au présent avec une évidence rarement atteinte au cinéma. Nous subissons l'absorption, l'envahissement de la vie par le rêve, sans que jamais les auteurs se permettent de privilégier l'irréel. Au contraire, la drôlerie et la joie du vécu semblent triompher à tout instant avec une allégresse communicative, et pourtant le philtre du songe a empoisonné sans remède toute la comédie. La plus belle preuve de cette annexion est fournie par l'admirable scène de la patinoire, où la continuité circulaire d'un interminable plan unique est soudain rompue, engloutie, par la résurgence du souvenir de Cécilia.

Corollaire de cet onirisme, la mort ne compte pas, que la vie soit réelle ou bien s'intègre au songe d'un dormeur. Dans l'un et l'autre cas, par insouciance naturelle ou par fascination de Cécilia, Rémi ne peut imaginer la mort de sa prétendue victime ni le danger qu'il court en raison de l'accusation. Plus que la volonté de prouver son innocence, plus que l'instinct de conservation, c'est l'amour du jeu qui le pousse à fuir, se cacher, tenter l'aventure. La police elle-même s'adapte à la partie de gendarmes et de voleurs. (Cette schizophrénie délibérée trouve son accomplissement « concret » dans le personnage du commissaire, interprété par le comédien Grégoire, alias Roland Dubillard, plus connu comme auteur de pièces à contenu schizophrénique évident !). Peu à peu nous est imposé le sentiment que la vie entière, ou ce que nous nommons ainsi, est un jeu gratuit, dont les partenaires doivent rechercher seulement le plus de bonheur possible. Conception hédoniste de l'affirmation de la vie, même illusoire, et de la négation de la mort, qui fait Deville ici rejoindre le



Marie Laforêt et Juliette Mayniel, dans *A cause, à cause d'une femme,* de Michel Deville.

grand Lubitsch, ce qui ne nous étonnera guère.

La quête du bonheur sera donc la grande affaire et, comme on peut s'y attendre, elle se résoudra dans une course derrière une ombre. Rémi souffrira parce qu'il aura l'impression de la proximité de ce bonheur. Il tentera d'ailleurs de conquérir Cécilia en usant des méthodes qui lui réussissent avec les autres femmes, ce qui prouve, sous la rouerie, beaucoup d'ingénuité. Il sait qu'il participe de la bonne race : Johann, gardien et serviteur de Cécilia, ne lui a-t-il pas déclaré qu'il croyait à l'innocence de Rémi *parce qu'il le trouvait beau ?* Donc, s'il détient le signe d'élection, où résiderait la difficulté ? Rémi ne comprend pas qu'il peut approcher Cécilia, mais non l'atteindre et moins encore la posséder. Aux premières images, une vitre le sépare de l'enchanteresse, et par la suite son intimité avec elle restera marquée par cette torturante invisibilité de l'obstacle. S'il passe une journée avec elle, c'est à l'écart de la lumière du soleil, tous rideaux tirés, sous le prétexte de ne pas révéler sa présence à la police. En réalité, créature de songe, Cécilia demeure prisonnière de la *nuit.* En plein jour, Rémi est nettement séparé d'elle (scène de l'enregistrement dans la cour de l'auberge, où il épie de loin le couple Cécilia-Johann). Dès que la nuit est tombée, il peut approcher sa merveille : la première fois qu'il lui parle, c'est dans la salle à manger de l'auberge, devant le feu; mais cette fallacieuse promiscuité ne rend que plus cruel l'éloignement de l'être idéal. Aussi, lorsqu'à la fin Rémi a perdu pour toujours Cécilia, sa décision de partir, en une pirouette, pour la Côte d'Azur, ne relève pas du cynisme ni même d'une pudeur blessée : tout simplement il accepte de perpétuer l'illusion égoïste de son Age d'Or, puisque d'autre part il lui est défendu d'en réaliser une forme supérieure.

Second mouvement, afin de contredire l'immobilité du songe : si la vie — l'au-

tre bonheur — est un jeu, comme nous l'avons dit, cela doit se prouver. Et on le prouvera: en marchant, en courant, en s'agitant. Quoique composé de scènes dialoguées, souvent dénuées d'action, le film impose la gageure de simuler un mouvement ininterrompu, malgré plusieurs ruptures du tempo. La mise en scène avec ses panoramiques, les interprètes avec leur activité fébrile et *leurs discussions de comploteurs, créent* la parabole. Tout ce remue-ménage pour nier l'apparence. A l'intérieur des êtres le masque est bien accroché, mieux sans doute qu'à l'extérieur, car la gaieté de Rémi, son style d'enjôleur, par exemple, lui laissent un répit dès qu'il entre dans la solitude. Son visage alors se ferme, devient grave, triste. Scène révélatrice, lorsqu'il est surpris par Agathe en pleine méditation dans la pénombre d'une salle de bains. Scène féroce, lorsque Johann imprime au visage de Cécilia toutes les expressions *visibles* des sentiments humains, en présence d'un Rémi dévoré non seulement par la jalousie, mais surtout par le dépit de voir singées dans un simulacre anodin les « subtiles » passions de la vie. Comment après cela, croire à sa propre sincérité, comment ne pas *jouer?* Finalement, notre pauvre bonheur, notre plaisir de vivre, nous devons le chercher dans l'attention aux gestes, aux attitudes, aux rapports les plus humbles. Il ne nous reste que des apparences mensongères pour accéder à la connaissance, puisque les sentiments, et notre manière de les exprimer, ne représentent rien. On aperçoit ici le fil qui relie *Ce soir ou jamais* et *La Menteuse* à ce dernier ouvrage. La spontanéité et l'invention du jeu des acteurs y témoignent d'une dévotion admirable à l'enveloppe charnelle des êtres. Grande leçon de super-réalisme fournie par un film où l'irréel tient en théorie la vedette. On devine enfin pourquoi Michel Deville est devenu un maestro de la direction d'acteurs.

Michel MARDORE.

La guerre vue de dos

14-18, film français de montage de JEAN AUREL. *Commentaire :* Cécil Saint-Laurent. *Production :* Zodiaque Productions, 1962. *Distribution :* Rank.

On connaît la phrase fameuse de Clemenceau, que le commentaire (perfide) du film d'Aurel et Cécil Saint-Laurent nous remet utilement en mémoire : « *La guerre est une chose trop sérieuse pour être confiée à des militaires.* » Nul doute en effet, et c'est la première observation qui s'impose à la vision de ce film d'une exemplaire *lucidité,* que ces généraux bedonnants, ces mannequins bardés de décorations, figés à jamais par les reporters malicieux de l'époque dans des postures ridicules (ou rendues telles par le recul du temps), n'en aient passablement rajouté, posant pour la postérité, prenant immanquablement leurs désirs pour des réalités, et se faisant chaque fois cruellement démentir.

Prendre la guerre au sérieux, cela suppose, d'emblée, qu'on les envoie promener, eux, qui n'ont pas su la faire. Or, il se trouve qu'à cette élémentaire *démystification* se sont toujours refusés ceux qui, sur l'écran, prétendirent nous entretenir, avec éclat, de ce faux grand sujet : la guerre. C'était pourtant là une chose trop sérieuse pour être confiée à des techniciens chevrotants, d'ailleurs réformés pour la plupart. Le moindre écart dans leur peinture, l'affabulation spectaculaire grossière (ou même nuancée), le travestissement systématique d'une réalité que nous découvrons enfin, voilà bien des erreurs impardonnables. Une manière de bourrage de crâne rétrospectif, qu'il devenait urgent de dénoncer. Je parle, bien entendu, de cette guerre que Clemenceau gagna, et qui gouverne toutes les autres : celles qui suivirent eurent l'inestimable privilège de n'être point monopolisées par les gens en uniforme ; ce qui ne signifie pas qu'elles aient été mieux faites, mais du moins a-t-on un peu plus vite su ce qui s'y passait réellement. Au lieu que l'autre ne nous est parvenue qu'avec l'héritage trompeur des souvenirs complaisamment rabâchés (à droite et à gauche), ou des films médiocres, imprégnés de pseudo-romantisme. A l'exception, justement, de ces prises de vues d'actua-

lité enfouies dans les caves des cinémathèques et qu'il était opportun d'exhumer une bonne fois, pour l'éducation des générations actuelles.

Qu'ils l'aient faite ou non, cette guerre, l'attitude antérieure de nos laborieux stratèges de la pellicule (je songe à Léon Poirier, à Milestone, à Raymond Bernard et ne fais une exception que pour Gance) ressemble à s'y méprendre à celle des militaires plus haut moqués : application, redondance et roublardise même pas consciente, par suite déplorablement inefficace, sont leurs règles d'or. Même *A l'Ouest rien de nouveau*, exemple type du film de guerre scrupuleux et se voulant honnête, a tout de la bataille manquée. C'est que Milestone avait cru bon d'adopter le style noble, à la mesure de ce qu'il croyait être un « *grand sujet* ». N'était-ce pas faire encore trop d'honneur à la guerre ? La prendre au sérieux ne signifie point s'apitoyer sur elle, ni faire vibrer nécessairement la corde épique, lyrique, pacifique ou autre : ce n'est pas là en tout cas le but du cinéaste. Ces déformations ridicules sont impuissantes à rendre compte de sa réalité *brute*, laquelle ne s'embarrasse pas de tant de détours. Seul, je crois bien, Renoir, dans *La Grande Illusion*, avait posé le problème sous son vrai jour (et l'a résolu avec *Le Caporal épinglé*) : la guerre, dépouillée de ses oripeaux, c'est essentiellement un jeu, une danse un peu macabre, une farandole débridée qui permet à l'homme de la rue, brusquement arraché à son train-train quotidien, de voir du pays. Jeu de dupes, naturellement — avec beaucoup de perdants — et dont le joueur ignorera jusqu'au bout la règle. D'autant plus que cette règle n'existe pas.

L'idée de génie des auteurs de 14-18 (je dis : les auteurs, car il est clair que Jean Aurel a été ici considérablement épaulé par Cécil Saint-Laurent, lequel est redevenu pour la circonstance, sans qu'il ait besoin de se nommer, l'historien Albéric Varenne) l'idée de génie a été de parler de cette guerre en termes de badinage, sans complexe aucun : ce qui n'exclut nullement, je me hâte de l'ajouter, la précision historique, bien au contraire. Et n'entraîne pas davantage la désinvolture d'un Henri Torrent, dans ses petites supercheries réactionnaires qui se prétendent films de montage et qui évoquent plutôt, par leur lourdeur consternante, le Walt Disney de la série « C'est la vie » ; alors qu'Aurel et Saint-Laurent touchent au vif du sujet, j'allais dire au « nerf » de la guerre, en ayant l'air de l'effleurer, faisant montre d'une élégance et d'une sorte d'impassibilité glacée dont je connais peu d'équivalents dans le genre : peut-être le *Mein Kampf* de Leiser ou, d'un point de vue plus large, le Bunuel des *Hurdes* (encore ces derniers n'étaient-ils point à l'abri de certaines complaisances, que ceux-là se refusent totalement).

J'ai parlé de badinage, et qu'on ne prenne pas ce terme en mauvaise part. N'est-ce pas la seule attitude concevable en pareil cas, même si elle n'est que complémentaire d'une réflexion plus grave à laquelle nous eût sans doute immédiatement conviés un Resnais, et qui est ici seulement esquissée ? Mais que cette réflexion soit rendue possible *post visionem*, et d'autant plus enrichissante qu'elle a emprunté le chemin de la futilité, voilà qui a déjà de quoi être marqué d'une pierre blanche, auprès des palabres habituels.

Le film commence comme un fait divers plutôt banal, à peine un peu plus international que ceux qui meublent la rubrique des chiens écrasés : une émeute, quelque part du côté de Sarajevo. (Pour de plus amples détails, voyez Ophuls.) Ensuite, l'on songe à quelque match de rugby commenté par un speaker goguenard, ou encore à la description scientifique d'un engrenage compliqué (l' « horaire de chemin de fer » du plan Schlieffen) : des chiffres alignés froidement, des messages en code, des plans flash de cadavres aperçus fugitivement — comme s'ils n'étaient que l'aléa imprévisible de la chose, — et nous voilà sollicités plus sûrement, et plus durablement qu'au moyen d'homélies pathétiques. C'est « *toute la vérité* » de l'éditorial censuré de Clemenceau qui nous est révélée enfin, en quelques images cinglantes. Le moins surprenant n'est pas que ces images, presque entièrement constituées de documents d'époque, n'offrent pas le moindre signe de vieillissement *interne*, ne sont jamais affectées de cette nuance de nostalgie aimable, chère à l'auteur de *Paris 1900* par exemple. Il n'en subsiste que le pouvoir de choc, intact et sans apprêt. Cette vérité-là est brutale et blanche comme devrait être toute vérité (ciné-

matographique en particulier). Le travail des auteurs n'eût-il été que de décrassage, de déromantisation, ou ce qui revient au même, d'un choix de morceaux ne prêtant pas à équivoque, qu'il serait déjà hautement estimable. C'est en somme du néo-réalisme rétroactif, dont bien peu eussent été capables. Je pense à l'intolérable et sublime plan fixe, enregistré par un amateur aux aguets, des cadavres entassés que l'on charrie pêle-mêle puis que l'on prendra soin, à la fournée suivante, de caler plus confortablement, *comme* de vulgaires troncs d'arbre ; à ces infirmières affolées cherchant « leurs mourants » dans la cohue ; à la séquence mémorable des fantassins affublés d'un incroyable bouclier roulant expérimental et qui reculent, à quatre pattes, sous le feu ; au Kronprinz guilleret sautillant derrière son père le Kaiser, au cours d'une cérémonie : *toutes choses qu'il importait de nous montrer*, car elles sont le verso non négligeable de la mascarade officielle. Tantôt tragique et tantôt burlesque, évoquant tout à tour Keaton et *Nuit et brouillard*, l'essentiel est que la vérité de la guerre soit saisie dans son immanence, qu'en dévoilant ainsi l'envers de la réalité plutôt que son visage ostensible (trompeur, nous le savons), l'on pénètre enfin son *essence*. La guerre vue de dos : jamais encore on s'était avisé de nous la montrer sous ce jour (sinon, je le répète, Renoir). Peut-être est-ce la raison pour laquelle les jeunes générations n'en avaient qu'une vision fragmentaire ; la voici enfin révélée, telle qu'en elle-même les caméras de l'époque l'ont vue, selon sa plus juste mesure. Guerre sans fard, sans phrases, sans champ d'honneur. Bête comme le sourire d'un soldat qui ne pense qu'à vivre en paix.

Claude BEYLIE.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Le paradis perdu

LAWRENCE OF ARABIA (LAWRENCE D'ARABIE), film anglais en 70 mm et en Technicolor de DAVID LEAN. *Scénario :* Robert Bolt. *Images :* F. A. Young. *Musique :* Maurice Jarre. *Interprétation :* Peter O'Toole, Alec Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins, José Ferrer, Anthony Quayle, Claude Rains, Arthur Kennedy, Omar Sharif. *Production :* Sam Spiegel, 1962. *Distribution :* Columbia.

Il faut une bonne dose de frivolité, de blasement, de manque d'imagination, pour s'ennuyer à la projection d'un tel film — d'autant plus que la version projetée en France a été réduite de vingt minutes. Ce genre de cinéma ne prouve rien, d'accord ; il se contente de *montrer*, et voici bien l'essentiel. Un David Lean nous a infligé *maintes médiocrités*, et il persévérera dans cette vocation, mais en l'occurrence on ne lui demandait qu'un minimum de *savoir-faire*, et au diable l'invention du style, au diable la philosophie des images : narrer une expérience, filmer une aventure, voilà tout ce dont il s'agissait. Pour installer l'homme dans son désert, le tournage en décors réels, la haute définition et l'ampleur du 70 mm, satisfaisaient à une exigence plus grave que le problème de savoir si quelques cabotins anglo-saxons, grimés en Arabes et parlant tous la langue de Shakespeare, offensent la « vérité historique ». Si le sable, et les chameaux, et les palabres orientales, indisposent à ce point le spectateur « intellectuel », alors je veux bien qu'on ne parle plus de Lawrence, ni d'Arthur Rimbaud par la même occasion, et moins encore de quelques autres.

Le scénariste Robert Bolt a usé librement des renseignements fournis par la vie et l'œuvre de Lawrence, quoique *Les Sept Piliers de la Sagesse* aient servi de base au récit qu'illustre avec fidélité la mise en scène de David Lean. A propos de ce personnage shakespearien, Bolt a esquissé une thèse, lisible en filigrane durant tout le film, en partant de l'épisode « arabe » de cette biographie et sans aborder la longue « expiation » anglaise qui en fut la conséquence inéluctable. Cette thèse possède le mérite de ne jamais envahir le dialogue, de ne jamais recourir au commentaire, de ne jamais sacrifier à l'allusion et au clin d'œil. Tout doit être perçu au niveau brut de la *description*, presque

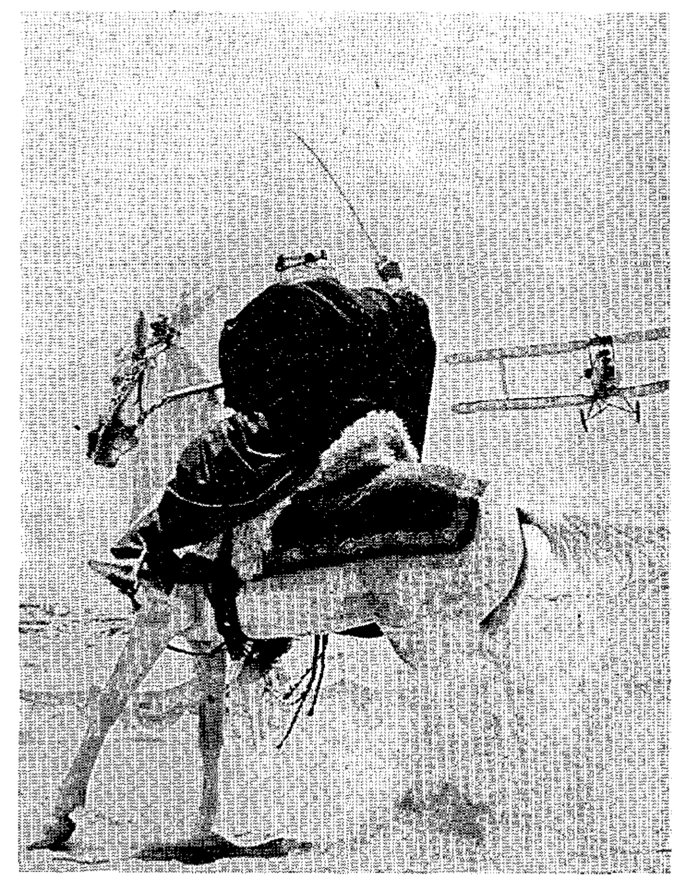
comme dans la vie. C'est ici que la mise en scène d'un cinéaste aussi peu « extraordinaire » que David Lean sert à merveille la relation d'une destinée exceptionnelle : le conteur n'y jalouse pas la fortune de son héros.

Ainsi nous épargne-t-on les faussetés qu'eût introduit un artiste de génie. Mais les confusions inhérentes au foisonnement du mythe sont restées, avec toutes leurs couleurs et musiques, afin de mieux aveugler, assourdir, notre entendement. Sous les riches brins de laine qui composent la tapisserie, comment distinguer le motif, l'idée ? Supposons que le drame de Lawrence, envisagé d'une façon un peu grossière, soit un drame de l'enfance, ou plutôt de l'adolescence. Non point à cause d'une naissance obscure de bâtard, comme on nous le suggère, mais d'une manière plus générale, oserai-je dire plus *universelle ?* Alors, le film s'éclaire, et la thèse des auteurs se concrétise dans les actes, dans les images.

Les commentateurs s'accordent pour dire que l'homosexualité conditionna l'existence du célèbre colonel. Le film explique cela, non pas en inventoriant une série de relations équivoques (rarement on vit œuvre cinématographique ignorer à ce point le fumet de scandale entourant son héros), mais en exposant avec minutie un *comportement* dont la meilleure clé nous est fournie par une tendance fondamentale à la pédérastie. Or, qu'est-ce que la pédérastie, sinon le *rêve* de l'enfance perpétué dans la vie adulte ?

L'enfant ne supporte pas l'idée de la mort, et moins encore la pensée de son effacement dans la grisaille de la condition collective. Il se veut un chef, il se croit invincible, il s'estime promu à un destin supérieur, unique. Sa totale confiance en soi relève d'un égocentrisme démesuré. Son activité ne consentira qu'au surhumain, à l'impossible, afin d'escamoter les barricades terre à terre. Son idéalisme atteint à un degré de sublimation onirique dont les plus utopistes des hommes « normaux » ne sauraient approcher. Déjà, ne trouvons-nous pas, dans ces quelques signes, un portrait de Lawrence ? Celui-ci n'accepte pas d'être un délégué aux affaires arabes : dès qu'on l'a chargé de sa mission, il entreprend de l'assumer au-delà de l'imaginable, et de créer le grand royaume arabe auquel personne, même chez les Arabes, n'oserait songer. A partir de cette décision, tout le film s'ordonne comme un puzzle, corroborant l'hypothèse (pour s'en convaincre, il suffit de réfléchir sur la mort du guide, subie par Lawrence comme une agression du monde adulte contre le château *invulnérable* de l'enfance...).

D'autre part, chez l'enfant, l'action la plus sérieuse ne va pas sans l'introduction d'une part de *jeu* (réciproquement, le jeu prend la tournure d'une action sérieuse et revêt parfois un degré de réalité supérieur



Lawrence d'Arabie, de David Lean.

à celui du monde « authentique »). L'enfance et l'homosexualité se définissent, l'une et l'autre, par la prédilection à « faire comme si... ». La preuve la plus évidente nous est fournie par l'importance du travesti, du déguisement, bref, du costume, dans la vie de Lawrence, comme le montre la scène étonnante où il porte pour la première fois des vêtements arabes et se réfugie dans un coin isolé pour mimer des révérences. Par suite, l'importance militaire et politique de son combat échappe à l'affectivité de Lawrence, même si elle est assimilée par son intelligence « abstraite ». Ce n'est pas seulement par goût très britannique de la litote qu'il prétend au début qu'il *s'amusera,* que ce sera *drôle.* Emerge là plus qu'un tracé de pudeur, une vérité profonde. Nous sommes confrontés avec le vœu dramatique de l'enfance, de l'adolescence : on désire accomplir de grandes choses, mais dans un bonheur parfait, dans le *plaisir.* Si les petits Arabes suivent Lawrence avec une



Sandro Panzeri et Loredana Detto dans *Il posto,* d'Ermanno Olmi.

confiance et un dévouement bouleversants, ce n'est donc pas de prime abord en raison de l'attrait sensuel ou par intérêt, mais parce qu'ils ont reconnu en lui leur semblable, leur frère, une sorte de « Peter Pan » dont la fallacieuse croissance ne dissimule pas l'incapacité à s'intégrer aux mystères et compromissions du monde adulte. La nuit qu'ils passent dans le désert, à observer leur idole, nous rend témoins de cette révélation d'identité.

Vient enfin le jour où cette pureté, cet idéal, sont brisés. A Deraa, lorsqu'il est sodomisé par le commandant turc, Lawrence bascule d'un seul coup dans l'univers des adultes. Certes, les avertissements ne lui avaient pas manqué : la mort du guide, l'exécution de Kassim (reprise d'une vie qui lui appartenait, c'est-à-dire qui était intégrée à son rêve adolescent), la disparition de ses favoris dans des circonstances atroces, tous événements qui trahissaient la minceur du mirage, la fragilité de l'idéal. Mais le viol de Deraa provoque une rupture brutale, le passage de l'autre côté du miroir. Lawrence comprend qu'il est devenu un homme, et qu'il n'est plus qu'un homme. D'où son désespoir, après cette initiation humiliante, digne de Faulkner (les traces de sang qu'il porte sur le dos pendant plusieurs jours symbolisent évidemment la perte de la virginité). Après cette défloration tant morale que physique du *Sanctuaire,* Lawrence ne cherche plus à préserver les ruines de son château idéal. Quand il prend à nouveau le commandement des Arabes, c'est en se chargeant de toute la corruption du monde. Lui qui était adoré comme un archange veut payer l'amour qu'on lui portera (lorsque le Cheik Ali s'étonne de le voir entouré de criminels : « Il me faut une escorte d'hommes *extraordinaires* », répond-il). Et il envie de toujours s'enfoncer dans le mal, enfant qui ne pardonne pas la fuite de son paradis perdu. Tous les actes qu'il accomplit en suivant apparemment son grand dessein portent la trace d'une perversion : ainsi le massacre de la brigade turque corrompt à l'avance le triomphe de Damas. Et l'effondrement du Conseil Arabe, l'horreur de l'hôpital turc, se déroulent sous les yeux d'un somnambule qui ne porte plus du Lawrence primitif que le nom. Déjà l'homme ordinaire, en Lawrence, n'en finit plus de punir l'homme extraordinaire, qui avait animé les actions des autres hommes sans plus laisser de trace, par sublime innocence d'âme, que le vent sur le sable du désert. — M. M.

Le temps sans l'espace

IL POSTO (L'EMPLOI), *film italien* d'ERMANNO OLMI. *Scénario :* Ermanno Olmi. *Images :* Lamberto Caimi. *Interprétation :* Loredana Detto, Sandro Panzeri. *Production :* Titanus - The 24 Horses. *Distribution :* Ursulines.

C'est au festival de Venise, 1961, grâce à *Il posto,* qu'Ermanno Olmi fut révélé au monde international du cinéma. En fait, depuis quelques années déjà, les connaisseurs savaient qu'Olmi deviendrait un jour l'un des premiers noms du cinéma italien. Né à Bergame, en 1931, metteur en scène de pièces de Labiche, Giraudoux et Thorton Wilder, Olmi commença en effet par réaliser des courts métrages (1) qui témoignaient d'une humilité louable et inédite devant le travail de l'homme dans le cadre de l'industrie citadine et surtout montagnarde.

Ces espoirs furent comblés par son premier long métrage, *Il tempo si è fermato* (1959), qui obtint un rhododendron d'or au festival de Trente (1960), mais dont l'audace resta uniquement et malheureusement nationale. Olmi, qui était alors l'employé de la firme Edison, et tournait pour elle de petits films en couleurs, avait utilisé l'argent alloué en vue d'un nouveau court métrage de commande au tournage de *Il tempo si è fermato* qui, ainsi, ne coûta presque rien. La firme Edison ne put qu'accepter le fait accompli et faire distribuer le film. Le cadre de l'œuvre est déterminé par le manque de moyens : une baraque-refuge dans le Massif de l'Adomello, à 2 600 mètres, d'où deux gardiens surveillent le lac, alors gelé, et le gigantesque barrage nouvellement construit. Il y a là le gardien en titre et le

(1) Cf. *Cahiers du Cinéma,* n° 131, p. 65.

nouveau venu, un étudiant qui ignore tout de la montagne et espère pouvoir réviser le programme de ses examens grâce à une solitude forcée. Le film n'est que la succession de petits faits accidentels et banals, de petites notations sur lesquelles le metteur en scène semble s'attarder, mais si « le temps s'est arrêté », ce n'est pas de par la volonté de l'auteur : c'est dans la nature des choses. *Il tempo si è fermato* constitue le seul témoignage objectif sur la vie ordinaire en haute montagne, parce qu'il restitue non pas tellement les faits exacts particuliers à la montagne, que le rythme et la façon d'être de ceux-ci. Que certains détails soient accentués ou répétés se justifie par l'insuffisance technique du son, mais aussi par l'acuité de l'ouïe dans le silence d'un refuge, ou par la concentration de l'esprit sur un seul sujet d'intérêt, phénomène typique de l'altitude. Ces éléments subjectifs ne contrarient nullement l'objectivité de principe du film : au contraire, ils la complètent.

Avec *Il posto*, il en va différemment. Conçu dans des conditions semblables (coût : neuf millions et demi de francs), le film présente en gros les mêmes caractéristiques que *Il tempo si è fermato*, mais appliquées à un sujet, à un cadre avec lesquels elles coïncident moins bien, et qui cependant, étant en rapport avec des problèmes sociaux plus importants que ceux de la vie en montagne et concernant un plus grand nombre, firent le considérable succès public et critique du film — qui remporta successivement le Prix de la Critique Internationale et celui de l'O.C.I.C. à Venise 61, la Coupe d'Imola 61, le Duke of Southerland au Festival de Londres 61, le Labarum d'Or au Festival de Valladolid 62, la Plaque d'Or des ciné-clubs de Sicile 62, le Trophée David de Donatello 62.

Il posto suit un jeune homme de quinze ou seize ans qui habite dans la banlieue milanaise. Il s'en va passer l'examen d'entrée dans une grande entreprise de la ville. A cette occasion, il rencontre une jeune fille qui sera reçue dans la maison principale, alors que lui devra débuter comme planton dans l'annexe. Il ne la retrouvera que bien plus tard. Elle lui proposera de se rendre à la fête de l'entreprise, mais il l'attend en vain. Il sera ensuite affecté à un bureau.

Cette trame toute simple possède une valeur de document. Manque toutefois l'originalité du point de vue. Si certains problèmes semblent être posés, si l'ironie perce dans la peinture des « ronds-de-cuir », c'est d'une manière indirecte, dans la mesure ou tout document digne de ce nom ne pouvait manquer de poser ces problèmes et susciter cette ironie. En fait, *Il posto* ne nous apprend rien de neuf sur le sujet qu'il traite. Que certains l'aient comparé au *Manteau* — en réalité, plus à l'adaptation de Lattuada qu'au roman de Gogol — le prouve aisément.

Mais ce qui est neuf, comme dans *Il tempo si è fermato*, c'est le regard du cinéaste sur la réalité, regard d'une très grande pureté : la naïveté de la forme rachète, pour ainsi dire, celle du sujet. Tout plan d'Olmi est passionnant, car dénué de préjugés à l'égard de la chose montrée.

Malheureusement, l'intérêt même qu'il porte aux choses qui l'entourent conduit Olmi à rompre parfois avec l'objectivité du document, en attirant l'attention, par un découpage scolaire et un manque de discrétion flagrant, sur certains petits détails privilégiés : ce qui était justifiable dans le cadre de *Il tempo si è fermato* ne l'est plus ici, d'autant que ce style de notations précises était alors compensé par l'usage du plan long et du scope, qui restituait ainsi la sensation de l'espace, s'ajoutant à celle du temps. Ici, nous avons celle du temps, mais non celle de l'espace.

Néanmoins, cette perte de pureté laisse place à une grande élégance dans la façon de souligner les traits les plus intéressants. Olmi cesse alors d'être un documentariste pour devenir un styliste. — L. M.

Sauvage romantisme

A TASTE OF HONEY (UN GOUT DE MIEL), film anglais de TONY RICHARDSON. *Scénario :* Tony Richardson, d'après la pièce de Shelagh Delaney. *Images :* Walter Lassally. *Musique :* John Addison. *Interprétation :* Dora Bryan, Rita Tushingham, Robert Stephens, Murray Melvin, Paul Danquah, David Boliver, Moira Kaye, Herbert Smith, Valérie Scarden. *Production :* Woodfall Film, 1961. *Distribution :* Francinor.

Samedi soir, dimanche matin, marquait une volonté de dépouillement au sein d'une production particulièrement encrassée. Parmi les tentatives trop rares de renouvellement, pour échapper au fameux humour épidémique ou bien au réalisme larmoyant, l'œuvre de Reisz, produite par Richardson, était la seule à ne pas tomber dans un *vérisme* douteux, aboutissant finalement à la pire vulgarité : celle de l'intention. Nous débouchions sur un embryon de vérité : la construction exacte d'un monde.

Il restait que l'excès d'élaboration nuisait à sa sincérité, car ce qu'il apportait au comportement des personnages, il l'enlevait à leur existence propre, prisonnière d'un choix. Même dans les meilleures scènes, on n'éprouvait pas ce vertige qui nous fait oublier nous-mêmes, jusqu'à ne plus penser à la vraisemblance ni à la beauté de ce que nous voyons. Le film de Reisz était juste, encore un peu froid, hautain : j'en précise ainsi les limites, mais aussi la position à l'extrême qu'il occupe dans le cinéma déshérité.

Un goût de miel me paraît être aux antipodes exactes de ce film. Ici, le metteur

en scène ne cherche pas à lutter contre la laideur de certains personnages ou de certaines situations, alors qu'il s'acharne à colmater par du pittoresque ce qu'il prend pour des insuffisances.

... Mais, lorsque la bêtise rencontre la laideur, elle la fait apparaître sous un jour plus émouvant qui la justifie, si l'on peut dire... En tous cas, les personnages existent. Sous le fatras pseudo-poétique de Richardson, sous la photo constamment désuète de Lossely, à travers un découpage aberrant de maladresse, ils secouent leurs visages tristes, et, en deux ou trois éclairs d'ironie, parviennent à survivre. C'est que le sujet que nous propose Shelagh Delaney est un des plus libres et des plus attachants que je connaisse. Témoin cette courte scène très belle, plus efficace que tous les films de Bernard-Aubert. Jo (Rita Tushingham) attend un enfant d'un marin noir parti sur son bateau, peut-être pour toujours. Sa mère l'ayant abandonnée pour se remarier, elle vit avec un homosexuel patenté qui lui ramène un poupon et des langes avec lesquels elle doit s'exercer. Jo regarde fixement le jouet inerte et rose, et dit avec une amertume lucide : « Ce n'est pas la couleur... »

Et puis, il y a tout ce que nous cache la mise en scène et qui resurgit par la grâce d'une excellente interprétation : la complicité de la mère et de la fille, le sauvage romantisme de Jo, pendant ses longues promenades. Il y a l'avortement des tentatives de chacun pour échapper à son obsession : la mère, de la proche vieillesse ; Geoffrey, de sa particularité ; le marin Jimmy, de son ennui... Seule, Jo, têtue quoique déjà résignée, veut croire au destin de *Lola*, en surveillant la mer...

Ce n'est pas « Matereva », c'est toujours l'Angleterre, mais il serait dommage de refuser ce cadeau inattendu. — P.V.

Laconique et grave

L'ENFER EST POUR LES HEROS, film américain de DON SIEGEL. *Scénario* : Richard Carr, d'après Robert Pirosh. *Images:* Harold Lipstein. *Musique* : Léonard Rosenmann. *Interprétation* : Steve MacQueen, Bobby Darin, Fess Parker, Harry Guardino, James Coburn, Mike Kellin, Joseph Hoover, Bill Mullikin, L.-Q. Jones, Michèle Montau, Don Haggerty, Nick Adams, Bob Newhart. *Production* : Henry Blanke, 1962. *Distribution* : Paramount.

Ne serait-ce que par le portrait qu'il contient, ce film mérite d'être signalé. Est-ce l'interprète, Steve Mac Queen, ou bien la conception du personnage (au niveau du scénario ? à celui de la mise en scène ?...) qui douent de présence ce singulier héros, blessé intérieurement c'est une chose sûre, mais de quelle sorte de blessure ? On ne nous le dit pas. Laconiquement, au début, un sergent dit à un capitaine que l'homme en question, irrécupérable à l'arrière, est par contre un redoutable guerrier de première ligne. Ce que la suite nous confirme. Il faut avoir vu Steve Mac Queen posté, faisant corps littéralement avec son pistolet mitrailleur, ses yeux froids rivés sur un champ d'observation précisément défini dans l'espace. Il faut l'avoir vu ramper, « utiliser le terrain » avec une précision féline, se battre au corps à corps, un couteau de boucher à la main.

Est-ce le portrait d'un sadique, ou simplement d'un violent, tel que le cinéma américain nous en a montré déjà avec une volonté critique non dissimulée (Brooks, A. Mann, Aldrich, etc.) ? La volonté critique ici n'est pas niable. Mais elle ne vise pas le personnage. Morose, taciturne, déshumanisé, on ne nous le montre cependant jamais gratuitement inhumain. Il tue sans remords, mais aussi sans plaisir. L'originalité du film est de nous présenter un personnage dont la force tragique est d'être voué à la destruction sans en avoir le goût. Ce goût peut-être le sauverait, psychologiquement parlant. Il est atteint plus gravement encore que les ordinaires brutes guerrières. Le feu qui le brûlera est en lui-même. C'est un désespéré. Le blockhaus allemand est devenu en lui une idée fixe. Cette idée le tuera.

D'autres hommes sont morts à l'assaut du blockhaus. Des hommes normaux, à peine typés psychologiquement et socialement. Eux non plus n'aiment pas se battre. Ils savent trop ce que c'est. Dans la situation concrète du combat, nous ne les verrons pas réagir suivant les conventions du genre (tirades patriotiques, peur au ventre, besoin de se surpasser, écroulement geignard). Leur seul problème est de s'en tirer, problème précis auquel ni le pacifisme ni le bellicisme n'offrent de solution. On les verra donc s'employer à survivre, inventant des stratagèmes, transformant une jeep en camion, faisant tinter des boîtes de conserves dans les lignes ennemies pour simuler une patrouille, mangeant leurs rations dans leurs trous.

Il faut savoir gré à Donald Siegel d'avoir trouvé un ton laconique et grave, exactement à la mesure des ambitions du sujet. L'absurde se révèle dans les brefs éclats de sa logique même, comme les étincelles sous les rails d'un train. Un mot de dialogue : ce personnage qui dit avoir appris à remettre les machines en marche et qui maintenant fait tout le contraire. La grimace et le cri de l'homme qui dirige un lance-flamme sur un autre homme. Une violente et soudaine plongée sur un soldat blessé à mort et qui hurle. Et surtout ce regard dont la lucidité est puisée au cœur de l'extrême lassitude, regard du dernier survivant de l'équipe initiale à qui l'on commande de reprendre le lance-flamme et d'arroser les meurtrières aveugles du bloc de béton.

Par ailleurs le film a des défauts : per-

sonnage inutile du Polonais qui veut s'engager dans l'armée américaine, personnage facile du secrétaire d'état-major projeté en première ligne. Surtout Donald Siegel n'a pas su faire la différence entre densité et opacité. C'est la raison pour laquelle *Hell Is for Heroes* ne vaut pas *Men in War* ou *Merrill's Marauders*. Moyennant quoi, la probité des intentions et l'efficacité de la facture ne sont pas en cause. C'est un film honnête et juste sur un sujet où l'imposture fleurit tout naturellement. C'est déjà fort beau. — C.-J. P.

Mi-figue, mi-raisin

IT'S ONLY MONEY (L'INCREVABLE JERRY), film américain de FRANK TASHLIN. *Scénario* : John Fenton Murray. *Images* : W. Wallace Kelley. *Musique* : Walter Scharf. *Interprétation* : Jerry Lewis, Zachary Scott, Joan O'Brien, Mae Questel, Jesse White, Jack Weston. *Production:* York Pictures, Paul Jones, Jerry Lewis, 1962. *Distribution* : Paramount.

Les films produits et mis en scène par Lewis lui-même, pour révolutionnaires qu'ils soient, connaissent en Amérique un succès commercial croissant, et la passion que l'auteur de *The Bellboy* apporte à aller d'audace en audace à chaque nouvelle production n'aurait pas dû l'inciter, semble-t-il, à faire marche arrière et à se remettre sous la férule d'autrui. *L'Increvable Jerry* est un film hybride, mais dont les deux auteurs, loin de s'en disputer jalousement la paternité, en essayant chacun d'imposer son style aux dépens de l'autre, se renvoient élégamment la balle dans un parfait altruisme.

Jerry laisse à Frank tous ses tics : l'éternelle satire de la télévision, poussée ici dans une nouvelle direction, celle de la mécanique pure ; le goût du *private-jokes* (les affiches de Lewis sur les murs) ; le sens du gag de *cartoon* (le détective à tête de statue de marbre) ; et, évidemment, la démolition systématique d'un milieu défini. Pourtant, il semble que Tashlin manifeste plus d'indulgence pour le monde des gangsters, des tueurs à gages et des *private* que pour celui des bandes dessinées ou des stars sophistiquées ; il lui arrive de prendre son film policier au sérieux et même, parfois, au tragique ; il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer à ses précédents génériques saugrenus celui de *L'Increvable Jerry*, d'une dramatique pureté classique.

La part de Jerry Lewis : une série incroyable de grimaces, de convulsions, d'onomatopées et d'imitations-pastiches où il est passé maître.

Mais que de progrès accomplis depuis *Ma Cousine Irma !* Un numéro comme la démonstration de la théorie du fonctionnement d'un appareil de TV est d'une sûreté et d'une précision de gestes dignes d'un jongleur doublé d'un équilibriste !

Tout de même, les deux compères ne se rejoignent pleinement qu'aux excellentes dix dernières minutes où le surréalisme de Lewis rejoint l'automatisme de Tashlin. — F. M.

Ces notes ont été rédigées par MICHEL MARDORE, FRANÇOIS MARS, LUC MOULLET, CLAUDE-JEAN PHILIPPE et PAUL VECCHIALI.

FILMS SORTIS A PARIS DU 10 AVRIL AU 7 MAI 1963

9 FILMS FRANÇAIS

Les Abysses. — Voir critique de Pierre Kast, dans ce numéro, page 44.

A cause, à cause d'une femme. — Voir critique de Michel Mardore, dans ce numéro, page 47.

Les Bonnes Causes, film en Scope de Christian-Jaque, avec Marina Vlady, Pierre Brasseur, Bourvil, Virna Lisi. — Paradoxe digne de Preminger : l'appareil de la justice sert à l'accomplissement d'un crime parfait, en accablant une innocente choisie comme suspecte par l'auteur du crime. Le rapprochement avec Otto ne concerne pas Christian-Jaque ; celui-ci, en cinéaste à thèse, prête à rire plus qu'à pleurer. Par ailleurs, on comprend mieux, en voyant la laideur de tout ce qui touche au judiciaire dans notre cinéma traditionnel, la hargne de Jeanson contre la Nouvelle Vague. Il suffit de comparer ce film à *Landru*, l'une des rarissimes productions françaises où la mise en scène d'un procès n'est pas hideuse. « Jugez vous-mêmes », comme diraient ces messieurs.

Coup de bambou, film de Jean Boyer, avec Jean Richard, Micheline Presle, François Périer, Jacques Dufilho, Noël Roquevert. — La perte d'un magot rend tous les personnages

fous les uns après les autres. Faut-il regretter ou non que les auteurs n'aient pas été touchés par la vague de déraison ? Rien n'est plus atroce, presque morbide, que cette loufoquerie laborieuse de commis-voyageurs.

Les Femmes d'abord, film de Raoul André, avec Eddie Constantine, Christiane Minazzoli, Robert Manuel, Bernadette Lafont. — Comédie policière sans surprise. Eddie Constantine, qui donnait leur chance à de jeunes cinéastes, ces derniers temps, n'a pas été très bien inspiré en revenant aux tâcherons de naguère.

Ils ont tué Jaurès, film de J.B. Bellsolell, avec Christian de Tillière. — Sans doute par manque de documents, Bellsolell a tenté la gageure de faire un film sur Jaurès sans montrer Jaurès. Ainsi, nous suivons, durant toute la fatale journée du 31 juillet 1914, les moindres pas de l'assassin, jusqu'à l'instant du crime, sans jamais voir sa victime. Le portrait « en creux » n'est pas très convaincant, surtout dans ces reconstitutions, mais la minutie du travail, véritable ciselage artisanal, est touchante, malgré sa gaucherie. L'exposé de la situation sociale et politique, de Napoléon III à la première guerre mondiale, est d'une remarquable justesse.

Le Joli Mai. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Mourir à Madrid, film de Frédéric Rossif, écrit par Madeleine Chapsal. — Documentaire de montage sur la guerre d'Espagne. L'abus du montage, précisément, fait perdre de sa force et de son originalité à un matériau authentique et collecté avec un soin indéniable.

Les Veinards, film de Philippe de Broca, Jean Girault et Jack Pinoteau, avec Francis Blanche, François Périer, Darry Cowl, Louis de Funès, Pierre Mondy, Jacqueline Maillan, Geneviève Cluny. — Jean Girault se taille la part du lion : trois sketches sont réalisés par lui, contre un seul pour chacun de ses confrères. Heureusement, l'égalité dans l'absence de style et la médiocrité d'inspiration (il est clair que ces « auteurs comiques » ne savent pas créer un gag digne de ce nom, et d'ailleurs ne s'y intéressent pas), ont introduit un nivellement par le bas. Restent d'excellentes « natures » fort mal utilisées, surtout Darry Cowl, Mireille Darc, Geneviève Cluny et Louis de Funès.

4 FILMS AMERICAINS

The Pigeon that Took Rome (Le Pigeon qui sauva Rome), film en Scope de Melville Shavelson, avec Charlton Heston, Elsa Martinelli, Harry Guardino, Gabriella Pallotta. — Déboires d'un tandem d'officiers de renseignements américains hébergés par une famille italienne, avant la prise de Rome par les Alliés. Tous les poncifs imaginables sur les Italiens sont employés avec une obstination pénible. La fantaisie, maniée par des gens qui en sont totalement dépourvus, finit toujours par dégénérer en plaisanterie douteuse.

Tall Story (La Tête à l'envers), film de Joshua Logan, avec Anthony Perkins, Jane Fonda, Ray Walston, Marc Connelly. — La comédie sportive et universitaire à l'américaine dans toute sa convention. Mais, à l'intérieur de la convention, Logan ne manque pas d'aisance. Et Jane Fonda (il faut la voir et l'entendre commenter les mœurs conjugales des éléphants) oblige à l'indulgence.

Tammy Tell Me True (Les Lycéennes), film en couleurs de Harry Keller, avec Sandra Dee, John Gavin, Virginia Grey, Cecil Kellaway. — Sandra Dee vit avec une chèvre sur une péniche. La puberté la pousse à s'inscrire au collège, mais lui vaut quelques mésaventures. A la fin, sa poitrine s'étant développée, elle pourra aimer son professeur. Ce monument de niaiserie rustique et d'obscénité candide mériterait une palme (signalons que là seulement on peut entendre des maximes du genre : « l'oignon a une pelure, et l'homme également »), s'il n'était si laid et si ennuyeux.

Requiem for a Heavyweight (Requiem pour un champion), film de Ralph Nelson, avec Anthony Quinn, Jackie Gleason, Mickey Rooney, Julie Harris. — Triste chanson du boxeur éclopé. Mise en scène racoleuse et cabotinage rivalisent d'indécence. Bon pour l'Armée du Salut.

4 FILMS ITALIENS

L'isola di Arturo (L'Ile des amour interdites). — Voir note dans notre prochain numéro.

Mondo sexy di notte (Sexy Girls), film en Scope et en couleurs de Mino Loy, avec diverses attractions internationales. — Bout à bout de numéros de cabaret et de strip-tease. Comme toujours dans ce cas, l'ennui naît de l'uniformité.

Lo sceicco rosso (Le Cheik rouge), film en Scope et en couleurs de Fernando Cerchio, avec Channing Pollock, Luciana Gilli, Mel Welles, Ettore Manni. — Le scénario nous apprend qu'il ne s'agit que du fils du Cheik. De toute façon, ce Cheik Rouge ne vaut même pas l'en Blanc. Comme dit avec humour un corporatif : « L'histoire prend beaucoup d'agrément du fait qu'elle se déroule dans une région désertique. »

Solo contro Roma (Seul contre Rome), film en Scope et en couleurs d'Herbert Wise, avec Rossana Podesta, Jeffries Lang, Philippe Leroy, Gabriele Tinti. — Ce Wise-là, paraît-il, n'existerait pas. Simple pseudonyme des malheureux qui se sont succédé en vain derrière la

caméra. Comme dans *L'Esclave de Rome,* réalisé par la même équipe, il s'agit de résistance à la conquête romaine, mais à la place du péplum westernien et agréablement sylvestre, on nous sert une collection de décors laids et déprimants, pour enfermer un héros toujours prisonnier !

3 FILMS ANGLAIS

A Prize of Arms (*Les Clés de la citadelle*), film de Cliff Owen, avec Stanley Baker, Helmut Schmid, Tom Bell. — « Hold-up » classique : mais, pour une fois, il n'y a pas de prologue, pas d'épilogue, rien que l'action, sans « psychologie » superflue. Une note d'originalité : c'est la trésorerie de l'armée qui est mise à sac, de préférence aux pauvres banques civiles habituelles.

Noked as Nature Intended (*Corps sans voiles*), film en couleurs d'Harrison Marks, avec Pamela Green. — Comme à l'accoutumée, trois-quarts d'heure de tourisme à la Fitzpatrick pour un quart d'heure de nudisme. Un mauvais quart d'heure, bien entendu. Ni pornographique, ni académique, ni rien. On ne parvient pas à croire que l'auteur est un photographe assez **réputé.**

Term of Trial (*Le Verdict*), film de Peter Glenville, avec Laurence Olivier, Simone Signoret, Sarah Miles, Hugh Griffith, Terence Stamp. — Sous une fine couche de réalisme (c'est-à-dire de grisaille poisseuse et de médiocrité d'esprit), les situations et les personnages les plus stéréotypés qui se puissent imaginer. En professeur qui refuse de coucher avec son élève et qui est accusé de viol par la petite justement indignée, Laurence Olivier, censé flétrir la perversion et l'hypocrisie de notre époque, passe les bornes du gâtisme et de la bouffonnerie.

2 FILMS ALLEMANDS

Camp der Verdammten (*Les Hyènes chassent la nuit*), film en Scope et en couleurs de Ernst von Theumer, avec Christiane Nielsen, Helmut Lang, Hermann Nehlsen. — Sur le thème des bandes adverses jouant à la course au trésor, un film d'aventures, moite et poussif.

Das Geheimnis der schwarzen Koffer (*Le Secret des valises noires*), film de Werner Klingler, avec Joachim Hansen, Senta Berger, Hans Reiser, Leonard Steckel. — L'assassin cumule avec esprit l'alternative célèbre : « la valise ou le cercueil ». Avant de tuer ses victimes, il fait leur valise. Klingler a réalisé le film le plus mal raconté du mois, gâchant par son incohérence un sujet qui ne manquait pas de mystère et d'éléments rocambolesques assez plaisants.

1 FILM JAPONAIS

Les Internées de Kampili, film en Scope et en couleurs de M. Horiuchi, avec Minoru Ohki, Jelli Cosby, Elise Richter. — Conduite exemplaire du commandant japonais d'un camp de concentration, pendant la dernière guerre. Ses prisonnières blanches viennent témoigner en sa faveur pour le sauver du tribunal, après la capitulation nippone. On se demande à quoi peut servir ce grossier mélodrame de « réhabilitation » (comme les aimait le cinéma allemand, il y a quelques années), alors que le temps possède une autre efficacité sur la mémoire...

1 FILM MEXICAIN

El angel exterminador (*L'Ange exterminateur*). — Voir critique dans notre prochain numéro.

1 FILM POLONAIS

Noz w wodzie (*Le Couteau dans l'eau*). — Voir critique de François Weyergans, dans ce numéro, page 42.

1 FILM PORTUGAIS

Acto do Primavere (*Le Mystère de la Passion*), film de Manuel de Oliveira, interprété par des non-professionnels. — Les habitants d'un village portugais préparent et jouent le Mystère de la Passion.

1 FILM SOVIETIQUE

La Loi de l'Antarctique, film en Kinopanorama et en couleurs, de Timoféi Levtchouk. — Course internationale, gagnée par les Russes, pour sauver une expédition scientifique belge en difficulté au Pôle Sud. La naïveté concertée du scénario, utilisée avec lourdeur, tourne à la maladresse. Les raccords des trois écrans du Kinopanorama sont toujours incertains.

CHRONIQUE DE LA T. V.

GENERALITES

Où finit le cinéma ? Où commence la télévision ? De bons esprits se sont interrogés, s'interrogent. Lisez les critiques : il n'y est question que d'attentats à la spécificité télévisuelle ou, au contraire, de subtiles utilisations d'un langage autonome. Ce serait peu. On y parle aussi, mais avec plus de mystères, de certaine nature de la télévision.

Quelle nature ? C'est ici que les choses se brouillent. Ayant mis naguère (1) quelque malice à montrer comment la télévision pouvait très bien (et sans que sa dignité ait lieu d'en souffrir) n'être en dernière analyse que l'ensemble des circonstances qui commandent son fonctionnement, je provoquai l'indignation de quelques-uns de mes confrères. Quoi ! La télévision ne serait que circonstance ?

Précisément. Ce serait trop beau, disait Gide, si un matin l'inventeur de la boutonnière avait rencontré l'inventeur du bouton. La fréquentation de la télévision, pour peu qu'elle s'étende sur un certain laps de temps, révèle une indéniable tendance des programmes à s'adapter — et à s'adapter non pas à quelque mystérieuse essence, mais bien à ces mille détails, futiles, contingents, qui constituent les *circonstances* dont je parlais. Tout bonnement, on s'est aperçu, très vite, qu'il y a des choses qui *passent* à la TV, d'autres qui ne *passent* pas.

Max-Pol Fouchet distinguait un jour *deux types d'émissions* : celles qui se déroulent parallèlement à l'écran, celles qui lui sont perpendiculaires. Manière imagée de trancher entre ce qui passe l'écran et ce qui reste au-delà (telle l'émission qui porte ce titre) et de mettre l'accent sur la nécessité où est tenue la TV de s'imposer à son public et d'user à son endroit d'une forme de persuasion fort proche de l'ancienne éloquence (2). Car la cellule-mère de tout langage télévisuel — à partir de quoi s'est échafaudée cette fameuse spécificité (maintenant, j'espère, sans équivoque) — c'est ce que, faute d'un mot meilleur, j'appellerai du *terme un peu désuet d'adresse*. Quelqu'un, sur l'écran, fixe le spectateur dans les yeux et lui parle. Les informations récitées par les hommes-troncs du Journal Télévisé sont des adresses, comme, aussi, les annonces des speakerines (c'est pourquoi ces dames sont certainement l'une des plus pures créations de la TV).

Très proche de l'adresse : l'interview. Guère utilisée au cinéma, fort prisée au contraire à la radio, c'est peut-être à la télévision que l'interview a trouvé sa meilleure formule. L'interview est en effet une façon détournée de mettre en contact avec le spectateur une personne ou une personnalité qui, en *principe* (pour des raisons qui peuvent varier), ne sauraient ou ne pourraient s'adresser directement à lui. En ce sens, l'interviewer doit être considéré comme un *relais* : il est le porte-parole du spectateur, il a un pouvoir de délégation. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que le cadrage le plus caractéristique et psychologiquement le mieux adapté de *Lectures pour tous* (émission fondée sur l'interview des écrivains du jour) soit celui où l'on devine l'interviewer (Dumayet ou Desgraupes) dans l'ombre, dos en amorce près du cadre de l'écran, occupant en somme la même position que le téléspectateur *vis-à-vis de la personne* interviewée que l'on a soin de présenter en pleine lumière, filmée de face, l'axe du regard se rapprochant au maximum de celui de la caméra. On comprend que certains, comme Bringuier, Chalais, Stéphane, aient eu l'idée de maintenir l'interviewer hors du champ de la caméra, présent seulement par la parole, à l'état d'invisible instrument maïeutique tout entier dirigé vers une plus profonde compréhension des hommes (le problème étant évidemment de conserver le bénéfice du relais sans avoir à en trop supporter les contraintes). A propos, justement, d'un des premiers *Croquis* de Bringuier et Knapp, André Bazin parlait *« d'une démarche plus libre, moins préoccupée du montage que du document, cherchant d'abord à voir l'homme, fût-ce aux dépens de la forme, surtout cherchant l'homme comme la TV en direct »*.

A ce point, une curieuse constatation. Cette découverte de l'homme est contemporaine et solidaire d'une autre découverte : celle de la technique du direct. Or, miraculeusement accordées dans l'approche documentaire de l'homme, ces deux découvertes se sont révélées d'impitoyables ennemies, dès qu'il s'est agi de les soumettre à des fictions.

J'évoque ici l'une des phases capitales de la jeune histoire de notre TV. D'un côté, il était impensable de ne pas marcher dans la voie frayée par le documentaire et de refuser tout le matériel humain nouvellement mis à jour; d'un autre côté il était absolument impossible d'intégrer des acteurs non professionnels dans des émissions transmises en direct. On assista alors à de spectaculaires travaux d'adaptation par multiplication des relais. On chargea le *scénario* de tout le nouvel acquis humain et on procéda à une *reconstitution* des événements, respectant ainsi les *lois du direct, mais dans leur* plus paradoxale conséquence : la fidélité au comédien professionnel et au décor de studio. Trois séries marquèrent cette période : *Si c'était vous* (de Moussy et Bluwal), *En votre âme et conscience* (de Desgraupes, Dumayet et Barma) et *La caméra explore le temps* (de Castelot, Decaux et Lorenzi), trois séries d'émissions, notons-le, qui reposaient toutes sur le principe, d'inspiration néo-réaliste, de l'enquête : enquête sociologique pour la première, judiciaire pour la seconde, historique pour la troisième.

Cette phase de l'histoire de la TV restera liée à la suprématie du direct. Une nouvelle phase lui succède déjà : celle des émissions filmées. Ultime forme d'adaptation à l'esprit de la TV ? Oui, si on veut bien voir que la plupart des dramatiques que nous offre ces temps-ci la TV ne font que multiplier les relais entre le téléspectateur et ce qu'on entend lui communiquer. Quoi qu'on pense, par exemple, des émissions ambitieuses qui nous furent proposées *ce mois-ci*, de *Jacques le Fataliste* (P. Cardinal), de *L'Œuf* (R. Valey), de *L'Ile mystérieuse* (P. Badel), reconnaissons du moins que chacune d'elles a été réalisée dans cette optique particulière qui répond à l'usage précis que les téléspectateurs font de leurs récepteurs.

Mais rien n'indique que cet usage se maintiendra, rien n'indique que le téléspectateur ne *reconstruira pas, un jour*, les circonstances qui sont, qui ont toujours été, celles du cinéma. Alors peut-être, dans l'obscurité, le silence et la solitude recouvrés, la télévision reprendra-t-elle les très vieux chemins du rêve et du merveilleux. Du cinéma.

André S. LABARTHE.

---

(1) **« Le cinéma, la TV et leur public »** in **La Nef**, numéro consacré à la Télévision.

(2) Puisque la TV ne possède pas, du moins pas fondamentalement comme le cinéma, le privilège de retrancher le spectateur du monde (grâce essentiellement à cette **circonstance** qu'est l'obscurité de la salle) pour le rendre au spectacle.

TABLE DES MATIÈRES

Tomes XXIII et XXIV, du n° 133 (juillet 1962) au n° 144 (juin 1963)

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : 3 F (Etranger : 0,25 F de port)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	17 F	France, Union Française	33 F
Etranger	20 F	Etranger	38 F

Etudiants et Ciné-Club : 28 F (France) et 32 F (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze

Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1963.